

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta

Katedra občanské výchovy a filosofie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Merleau-Pontyho využití zkušenosti malířství pro kritiku vnímání

Merleau-Ponty's Use of Painting Experience for Critique of Perception

Bc. Aneta Titová

Vedoucí práce: Mgr. David Rybák, Ph. D.

Studijní program: Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Učitelství společenských věd, filozofie a etiky pro SŠ a VOŠ

2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Merleau-Pontyho využití zkušenosti malířství* pro kritiku vnímání vypracovala pod vedením vedoucího diplomové práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. 7. 2020

.....

podpis

Poděkování

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Davidovi Rybákovi, Ph. D., vedoucímu mé diplomové práce za jeho cenné rady a velkou vstřícnost při jejím zpracování.

Též bych chtěla poděkovat Prof. PhDr. Anně Hogenové, CSc. za její přístup, podporu a cenné rady v průběhu studia.

ABSTRAKT

Diplomová práce s názvem *Merleau-Pontyho využití zkušenosti malířství pro kritiku vnímání* pojednává o filozofii Maurice Merleau-Pontyho a jejím přínosu v oblasti vnímání těla a tělesnosti a zejména ve využití percepce v umění na základě představy o tom, že pravda a věrnost vnímané věci nemusí být totožná s jejím reálným odrazem. Práce si klade za cíl nastínit problematiku živého setkání vnímání a vnímaného. Popisuje také filozofii předchůdců Merleau-Pontyho, konkrétně Edmunda Husserla a Martina Heideggera, z jejichž díla se Merleau-Ponty inspiroval. Druhým cílem práce je popsat život a dílo francouzského malíře Paula Cézanna, jehož dílo a specifický pohled na svět bylo inspirací pro Merleau-Pontyho esej *Oko a duch*. Život a umělecký vývoj Paula Cézanna byl ovlivněn zejména jeho nevyrovnanou povahou, reakcemi společnosti na jeho dílo a také krajinou v Provence, kde strávil většinu svého života. Práce rovněž porovnává Cézannovo dílo i s různými uměleckými směry jako byl impresionismus, od něhož se Cézanne během svého života odklonil a tvořil pouze na základě pečlivého studia přírody a svého okolí, což se posléze snažil věrně napodobit ve svých obrazech. Diplomová práce dochází k závěru, že nezáleží ani tolik na nitru umělce samotného či vlivu okolního světa, jako spíše na poznání skutečnosti, že se spolu navzájem prolínají.

KLÍČOVÁ SLOVA

Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne, umění, malířství, vnímání, tělo, tělesnost, filozofie, fenomenologie

ABSTRACT

The thesis *Merleau-Ponty's Use of Painting Experience for Critique of Perception* discusses the philosophy of Maurice Merleau-Ponty and his contribution to perception of corporeality and the body, and especially to use of perception in the area of arts, based on the idea that the truthfulness of the object of our perception is not identical with its real image. The aim of the thesis is to outline the issue of living encounter of subject and object of perception. Besides that, it describes the philosophies of Merleau-Ponty's precursors, namely of Edmund Husserl and Martin Heidegger, whose work served to him as a source of inspiration. The second objective of the thesis is to describe life and work of the French painter Paul Cézanne, whose art and specific world view inspired Merleau-Ponty's essay named *Eye and Mind*. The crucial influences on Paul Cézanne's life and artistic evolution were his unbalanced nature, reactions of the society to his work, and the scenery of Provence, the region where he spent major part of his life. The thesis also compares Cézanne's work with some artistic movements, among them impressionism, which he first followed and later abandoned to be able to create purely on the basis of a careful study of nature and his environment, which he attempted to imitate accurately in his images. The thesis comes to the conclusion that the thing that matters most is neither the artist's soul nor the influence of the environment, but rather the recognition of the fact that they both mingle with each other.

KEYWORDS

Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne, art, painting, perception, body, corporeality, philosophy, phenomenology

OBSAH

Úvod.....	7
1. Filozofie 20. století.....	10
1. 1 Maurice Merleau-Ponty: život a dílo.....	10
1. 2. Reflexe těla a tělesnosti.....	11
1. 3 Člověk a vnímání.....	17
1. 4 Umění a dějinnost.....	20
2. Filozofie a malířství.....	24
2. 1 Smysl a oko v průběhu dějin.....	24
2. 2 Filozofie umění u Maurice Merleau-Pontyho.....	27
2. 3 Paul Cézanne – „ <i>C'est effrayant, la vie!</i> “.....	27
2. 4 Merleau-Pontyho oko a Cézannovo pochybování.....	33
2. 5 Malíř a jeho hora.....	38
3. Merleau-Pontyho povaha vnímání a svět v obrazech.....	46
3. 1 Přínos Merleau-Pontyho v percepci světa umění.....	46
3. 2 Přínos umění pro člověka v průběhu dějin.....	54
3. 3 Ráj na nebi, peklo na zemi.....	55
3. 4 Smysl lidské existence a její poselství na pozadí uměleckých děl.....	63
Závěr.....	65
Seznam použité literatury.....	67

Úvod

Diplomovou práci s názvem *Merleau-Pontyho využití zkušenosti malířství pro kritiku vnímání* píš s cílem nastínit život ne u nás tolik známého filozofa a moderního fenomenologa a jeho snahu objevovat nové struktury v našem vnímání. Jak později uvedu, Merleau-Pontyho myšlení bylo ovlivněno zejména filozofy jako byli Edmund Husserl nebo Martin Heidegger, kteří položili základní kameny novému způsobu nahlížení na lidskou existenci a bytí. Přirozeně měl blízko rovněž i ke svému současníkovi a příteli, Jean-Paul Sartrovi, zřejmě nejvýznamnějšímu představiteli francouzské školy existencialismu.

Tak, jako se jistým způsobem mění lidská mentalita vzhledem k různým historickým epochám, souvztažně s tím se samozřejmě mění a vyvíjí další aspekty v životě lidí – technologie, způsoby komunikace, umění, filozofie atd.

Ve své bakalářské práci jsem se mentalitě člověka v průběhu dějin věnovala také, konkrétně šlo o období středověku. Vzhledem k poměrně velkému časovému odstupu – půl století – lze vysledovat proměnlivší se přístup k životu a zejména pak k umění mezi člověkem středověkým a člověkem, jež se narodil na počátku minulého století. Umění v době temna, jak často středověk nazýváme, mělo převážně křesťanskou tematiku. Umělci té doby nezřídka svá díla nepodepisovali, neboť byla určena primárně Bohu, stejně jako v kostelech, chrámech a jiných místech měla taková díla přispívat k jakémusi prohloubení víry, přípravě na posmrtný život a vzhledem k tomu, že převážná většina lidí byla negramotná, umění rovněž disponovalo vzdělávacím charakterem – člověk si tak byl schopen vytvořit alespoň nějakou představu o životě svatých. Pokud se zamyslíme nad životem v tak dávné a nelehké době, tehdejší člověk žil v pocitu nejistoty z toho, zda se mu podaří dosáhnout spásy, když na něj na každém rohu číhá ďábel. Ztvárnění pekelných plamenů, ve kterých se smaží hříšníci jim jistě napovědělo, co bude s těmi, kteří se vydají na cestu kacířství a hříchu.

Pokud zůstanu u znázornění pekla – jsem si jistá, že pohled na takové dílo vzbuzovalo bázeň a strach, stejně tak jako vyvážené proporce zdí gotických kostelů, sluneční paprsky

zářící skrze úzká mozaiková okna a též vůně kadidla asociovala pocit něčeho nadsmyslového a posvátného.

S odstupem přibližně pěti sty let se hodně změnilo. Sice už přestaly hořet hranice s obviněnými z čarodějnictví, nikdo se již nemusel bát inkvizice, úroveň kvality života se v jistých ohledech posunula, ale rozhodně se nezměnila touha člověka nějakým způsobem vyobrazovat svět a vnitřní svět ve snaze jej nějakým způsobem uchopit a interpretovat. Člověk žijící v době Merleau-Pontyho se musel potýkat zase s jinými zkouškami – hrůzy obou světových válek, podrytá důstojnost člověka jako živé bytosti a mimořádný rozvoj moderních technologií směřovaly uměleckou činnost do sfér, kde do té doby ještě neměla místo. Formy, tvary a palety barev divákům nabídly něco úplně jiného, než dosud znali. Zánik starých struktur v malířství můžeme vysledovat již ve druhé polovině 19. století, kdy skupina umělců, později známá jako impresionisté, způsobila ve společnosti skandál. Paul Cézanne, postimpresionista a předchůdce moderního malířství, jehož světem bylo právě malování, byl něco jako otec převratu vztahů mezi malířem a objektem. Paulu Cézannovi bude v práci věnována speciální pozornost v souvislosti s pohledem filozofů fenomenologie a existencialismu.

Práce si klade dva hlavní cíle. Prvním záměrem je nastínit podstatu a hodnotu filozofických proudů 20. století s jejich hlavními představiteli s důrazem na filozofii Maurice Merleau-Pontyho. Speciální pozornost věnuje jeho reflexi těla a tělesnosti, rozdílům ve světě vnímaném a ve světě vědy a jeho přínosu v bádání po podstatě a smyslu umění. Druhým stěžejním cílem práce je vystihnout život a povahu samotných umělců, kteří dokázali okolní svět vidět skrze netradiční pohled a do svých děl tak přenést něco zcela jedinečného. Práce by tak měla tvořit jeden harmonický celek, v němž se budou prolínat různé souvislosti a výsledkem tak bude ucelený obraz o tom, na jakém pozadí jednotlivá umělecká díla vznikala s ohledem na charakteristiku umělcova nitra.

Ve své první části si diplomová práce klade za cíl vystihnout život a filozofii Maurice Merleau-Pontyho a také těch, kteří na jeho dílo měli nesporný vliv. Patří mezi ně předchůdce existencialismu Søren Kierkegaard, Jean Paul Sartre, otcové fenomenologie Edmund Husserl a Martin Heidegger, kteří svými otázkami po lidském bytí započali důležitou éru ve jménu filozofie a konečně pak Merleau-Ponty, jehož odkaz lze spatřit

v oduševnělém pohledu na lidské tělo a tělesnost, dále pak fenomén vnímání v souvislosti se strnulým pohledem na svět, díky němuž jsme zapomněli hledat podstatu a pravdu věcí.

V centru první kapitoly je kladen důraz na zmíněné pojetí těla a tělesnosti, jemuž Merleau-Ponty upíral charakter v karteziánském slova smyslu a snažil se jej pojmut jako zkušenostní pole propojené se světem. Dalším významným bodem je i netradiční uchopení problematiky vnímání, jehož povahu Merleau-Ponty ztotožňuje se subjektem zkušenosti, čili se samotným tělesným organismem. Práce se zmiňuje i o fenoménu času a klade si otázku o propojenosti těla, duše a času v určitém prostoru.

Druhým stěžejním cílem je pojednání o životě a mentalitě Paula Cézanna, se zřetelem na jeho snahu ztvárnit své náměty přesně tak, jak je viděl. Práce věnuje pozornost i jeho známému motivu, hoře Sainte-Victoire a taktéž malířově tendenci neustále pochybovat o svém konání.

Závěr práce je věnován přínosu Merleau-Pontyho v oblasti percepce světa umění, dále pak proměnám pojetí estetiky a výtvarného umění na pozadí různých historických epoch a jeho smysl a poselství pro člověka dnešní doby.

1. Filozofie 20. století

1.1 Maurice Merleau-Ponty: život a dílo

Pokud bychom se měli opřít o nějaký směr charakteristický pro 20. století, významný pro Merleau-Pontyho dílo, půjde mimo jiné o tzv. filozofii existence. Ačkoli je tento směr v poměrně nový, za jeho duchovního předchůdce můžeme považovat dánského myslitele Sörena Kierkegaarda (1813-1855). Již on se zabýval otázkami ohledně lidského konání a existence. Znamé kantovské otázky týkající se etiky proměnil v otázku směřující člověku přímo na tělo – na konkrétního člověka, na sebe, jakožto bytost rozhodující se v přítomném okamžiku. To jsou otázky existenciální, jež v pozdější době nabyly na významu s ohledem na její dramatický vývoj. Kierkegaard ostrou kritikou podrobil tehdejší stádnost a přízemnost společnosti, která na člověka jako na jedince zapomíná, stejně jako jedinec pomalu zapomíná na svůj vztah a víru k Bohu, což je podle Kierkegaarda jedna z nejniternějších lidských zkušeností.¹

Dále nelze vynechat jejího nejvlivnějšího představitele, Jeana Paula Sartra (1905-1980). Na počátku je pro něj člověk nicotou, ze které stoupá a ustavičně sám sebe formuje na cestě ke svobodě. V době německé okupace, kdy lidé přicházeli o svá práva a museli mlčet, se otázka po smyslu existence vynořila na povrch více než kdy předtím. Sartre, vzdorující konvenční logice, cítil se nejvíce svobodný právě v dobách krize.²

Nesmíme též opomenout inspiraci fenomenologií, konkrétně jejími hlavními představiteli Martinem Heideggerem a Edmundem Husserlem. Obzvláště vliv Heideggera byl pro další generace filozofů velice významný. Zkoumal to, jak se nám věci ukazují ve světě, v němž žijeme. Mnoho věcí je snadné měřit pomocí různých věd, avšak s jejich vývojem se vytvořené hypotézy za pár let mohou stát neplatnými. Právě na problematiku toho, jak se nám věci ukazují a jaký nám dávají smysl, navázal posléze Merleau-Ponty.

¹ STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filozofie*. 3. vyd. Praha: Zvon, 1993. s. 377.

² Tamt., s. 436.

Maurice Merleau-Ponty se narodil 14. března roku 1908 v Rochefort-sur-Mer kde prožil spokojené dětství. Poté odešel za studiem do Paříže, kde po maturitě započal studium na École Normale Supérieure. Zde kromě toho, že navštěvoval přednášky Husserla, seznámil se také se Simone de Beauvoir, J. P. Sartrem i s Janem Patočkou. Za druhé světové války sloužil i jako poručík 5. pěšího pluku a v 59. divizi. Byl však zraněn a po ukončení rekonvalescence začal vyučovat a společně se Sartrem založili časopis *Les Temps Modernes*. V té době (1943-1944) také dokončil své klíčové dílo *Phénoménologie de la Perception* (Fenomenologie vnímání). Po konci války působil jako profesor na univerzitě v Lyonu a taktéž na pařížské Sorbonně. Do popředí jeho zkoumání se dostala gestalt psychologie, fenomenologie, zkoumání lidské tělesnosti, dětská psychologie a přirozeně filozofie. V roce 1952 byl zvolen do velice prestižní funkce profesora filozofie na College de France jako vůbec nejmladší člověk, který byl do této funkce zvolen. I když nastaly různé komplikace, Merleau-Ponty na svém postu setrval až do své předčasné smrti na infarkt v Paříži 3. května 1961.³

Na sklonku svého života Merleau-Ponty poodhaluje ontologické důsledky, smysl a specifika vidění malby ve svých esejích s názvem *L'Œil et l'esprit* (Oko a duch).

1.2 Reflexe těla a tělesnosti

Pokud si představíme „lidské tělo“, nejspíše se nám asociuje jakýsi soubor hmoty – buněk, kostí, svalů a kůže. Duši člověka už tak snadno nepopíšeme, je to něco abstraktního, nehmatatelného, něco, co obvykle od těla striktně oddělujeme. Rovněž i věda, přísná a definující, nahlíží na tělo jako na souhrn součástí a spojů, k nimž si postupně vytvořila přesný empirický návod. Můžeme jen s úžasem sledovat, jakých posunů a objevů lékařská věda dosáhla a jak se stále vyvíjí dál. Přesto ale tělo není jen jakousi mechanickou schránkou našich orgánů. Nesmíme na něj hledět skrze karteziánský pohled, jako na pouhý sled funkcí a orgánů, jde nám o pohled na tělo, díky kterému žijeme, existujeme. Takové tělo již nemůžeme měřit a analyzovat přesnými metodami. Zde na něj nahlížíme spíše jako na pramen, ve kterém se probouzí naše duše. Díky prameni tak poznáváme svět kolem nás, vnímáme jeho tvary. Jak skvěle vystihl Merleau-Ponty: „*Věda manipuluje věcmi, ale odmítá v nich pobývat.*“⁴

³ Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. Copyright © 2016 [cit. 06.05.2020]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/merleau-ponty/>

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 7.

Tendence posuzovat vědu a její poznatky jako jedinou cestu k hledání pravdy ústí v krátkozraký pohled na svět a neschopnost soustředit se na vlastní zkušenost a souhrn smyslů.

I když Merleau-Ponty svou filozofií navazuje především na Husserla a Heideggera, liší se od nich a vlastně i od celých předchozích generací filozofů tím, že se problematikou těla a tělesnosti zabývá hlouběji a zcela jinak, než jeho předchůdci. Tělo reflektuje jako tzv. perceptivní zkušenost.⁵ Dalo by se usuzovat, že v dějinách málokdo věděl, co si vlastně s tělem počít. Filozofové antiky se tělem zabývali, každý z nich měl nějakou tezi o tom, jak spolu duše a tělo souvisí a v rámci celého dědictví antiky je mimo jiné známý důraz na vyváženou péči o tělo i duši.

Jak píše významný historik Le Goff, v nadcházející etapě středověku se směrem k tělu zaujal poměrně ambivalentní postoj. Na jednu stranu byla tělesná schránka považována za něco odpuzivého a nízkého, papež Řehoř Veliký o těle dokonce prohlásil, že jde o „*odporný šat duše*“ a rozhodně nebyl sám, kdo tělo vnímal jako nástroj hříchu. Oproti tomu se akcentovaly i kladné stránky, šlo například o možnost plození nebo vědomí toho, že sám Kristus mohl svou pouť na zemi vykonat jen díky tomu, že byl samotným vtělením Boha.⁶ V novověku se toto napětí ohledně pojetí lidského těla postupně uvolňovalo a až ve 20. století je mu po intenzivním rozvoji lékařství věnována hlubší pozornost i z hlediska filozofie.

Podle Merleau-Pontyho je třeba navrátit se k počátku, do světa, v němž prim hrají smysly a kde probíhá setkání s tělem. Jak vnímat tělo a ducha blíže vysvětluje Merleau-Ponty takto: „*Je ovšem zřejmé, že onoho zcela čistého ducha mohu nalézt a takřikajíc dotknout se jej pouze v sobě samém. Jiní lidé pro mě nejsou nikdy čistým duchem. Poznávám je jen skrze jejich tváře, gesta, slova, zkrátka prostřednictvím jejich těla. Ovšemže druhý se pro mě ani zdaleka neredukuje na tělo – je tělem, jež ožívují nejrůznější intence, je původcem mnohých skutků a slov, na něž si vzpomínám a které mi dokreslují jeho osobní ráz. A konečně daného člověka nedokážu oddělit od jeho siluety, tónu hlasu, přízvuku. Byl jsem jej spatřil jen na minutu, rozpoznám jej daleko snáze, než když dám*

⁵ View of Phenomenology of Perception of Merleau-Ponty in the Relation to a Dichotomy inside the Czech Art Education. [online]. [cit. 2020-06-30]. Dostupné z: <https://ojs.cuni.cz/paideia/article/view/1470/1056>

⁶ LE GOFF, Jacques a Nicolas TRUONG. *Tělo ve středověké kultuře*. Praha: Vyšehrad, 2006. s. 12-13.

*dohromady vše, co o něm vím ze zkušenosti či z doslechu. Druhý je pro nás duch, dlící v nějakém těle, a v celkovém vzezření tohoto těla je pro nás jakoby obsažen celek všech jeho možností; duch pak je samotnou přítomností souboru těchto možností.*⁷ Pokud se tedy setkáváme s intencí toho druhého, v podstatě zde není rozdíl ani v tom, že stejný proces transcendence projevujeme i ve vnímání věcí. To by se konečně mohlo pochopit jako karteziánský pohled na člověka jako na stroj, ale není tomu tak – Merleau-Ponty tím chce říci, že se vším, ať už jde o nějaký hmatatelný objekt nebo nebe nad námi, jsme skrze vnímání těchto jsoucen vždy již v nějakém vztahu, nějak je pociťujeme ať už je nám to příjemné či nikoliv.⁸

Z těchto zdrojů vyvěrá umění a zejména malířství ve své největší přirozenosti. Zde se vytrácí pravidla, míjí se s účinkem – malíř či umělec hledí do světa zproštěn od naléhavosti hodnotit. Naléhavost tu naopak vystupuje skrze jeho práci. Během toho, jak malíř bytuje ve světě, v jeho prožitku, vytváří si jeho oči i ruka techniku neustálým zkoumáním a malováním. Lze takovou skrytost vůbec popsat nebo ji dokonale ovládnout? Náboženství, filozofie či umění – to jsou vědy, kde se na rozdíl od biologie nebo fyziky pokoušíme setkat se s universem, přemýšlet o jeho smyslu a podstatě. Ačkoli jde o vědy duchovědné, těžko si představíme Ducha, který svírá štětec a maluje. Opět se setkáváme s tělem, jež není jen spleťtým orgánem se spoustou biologických funkcí, ale s tělem - pramenem, jež malíř propůjčuje světu.⁹

My pak přicházíme, vytržení z kontextu, již předpřipravení na to, jak a proč bychom měli dílo hodnotit, jak na něj „správně“ nazírat. Často zapomínáme dílo číst, ponořit se do jeho hloubky a ztratit se v prožitku. Máme kolem sebe tolik podnětů a informací, jež vytváří jakousi hradbu, skrze kterou již nedokážeme pohlédnout na to, co se skrývá za horizontem. Dalo by se říci, že chybí odvaha odpoutat se od pragmatismu a místo toho vidět *za* a objevovat v sobě schopnost vidět věci jako poprvé, což je dnes neobyčejné, ba téměř obtížné. Opuštění starých struktur pozorování světa kolem sebe a umění vést hluboký vnitřní dialog nás přivádí k něčemu novému, nepoznanému, tak jako když onen vězeň z Platónova podobenství o jeskyni poprvé spatřil světlo. Tomu však předchází bolest, strach a odvaha se k tomu usebrat. Toto všechno se ale samozřejmě nedá uvést do tabulek, ani nijak vypočítat nebo změřit. Je třeba si uvědomit, že pokud by byl svět jako

⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice a Stéphanie MÉNASÉ. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008. s. 46-47.

⁸ ZIKA, Richard. *Jednota transcendence: studie k chápání transcendence ve Fenomenologii vnímání Maurice Merleau-Pontyho*. Praha: Togga, 2012. s.81.

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. Teorie - Texty. s. 9.

takový postaven pouze na bázi ověřitelnosti a struktur, které do sebe bezpodmínečně zapadají, nevznikala by již v lidech žijících před mnoha staletími touha vyjádřit se skrze umění, mimo vědy ontické.¹⁰

Pokud se opět zamyslíme nad obdobím středověku, zjistíme, že tehdy lidé neměli takovou potřebu své kulturní dědictví stále dokola studovat, ale snažili se ho akceptovat a dále rozvíjet. Navazovali na Aristotela a jiné filozofy antiky bez toho, aby je museli jakkoli kriticky interpretovat, zejména z historického hlediska.¹¹

Zdá se, že čím déle působí člověk na zemi, tím více ztrácí schopnost údivu, jež vede k niternému prožitku a spontánnímu toku myšlenek. Být v otevřenosti znamená nechat se vystavit rozličným situacím, které nám nabízí různé varianty jednání. Rozhodně nejde znevažovat vědu a empirický postoj jako něco, co nás připravuje o snahu postavit se ke světu nějak jinak, máme totiž vždy možnost volby.

Ani filozofie Edmunda Husserla, jež stojí na základě vnímání světa skrze subjektivní postoj každého člověka, nechce jakkoli popírat vážnost věd, avšak právě díky tomu, že veškeré naše konání vychází ze společné zkušenosti na poli kvalitativního světa, musí i vědy samotné uznat, že jejich počátky vycházejí z tohoto pramene. Podstatným cílem fenomenologie by podle Husserla tak mělo být vědomí, že všechny vědecké teorie vycházejí z hlubokých kořenů našich zkušeností a svůj smysl nabývají primárně ve vztahu k otevřenému světu.¹²

Rozvoj technologií a věd je dnes na samém vrcholu – můžeme být skutečně rádi, že dnešní medicína dokáže diagnostikovat a léčit nemoci s velkou precizností a stále se vyvíjí dopředu, že známe fenomén volného času a máme takovou úroveň služeb, že v praktické sféře života je už možné téměř cokoli. Jde o to, že dnešní člověk ztrácí schopnost nazírat na sebe a věci mimo ohraničené a předem dané struktury. Na světě se již vytvořila snad všechna možná i nemožná umělecká díla, více a více výstřednější pokusy, snažíc se překonat již stokrát překonané, setkávají se s prudkým pozdvižením mas, které za sebou ale bohužel kromě prvotního bleskového povyku a vyvedených fotek na sociální

¹⁰ HOGENOVÁ, Anna. *Předobjednaná budoucnost*. V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2018. s. 58.

¹¹ PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Praha: Malvern, 2013. s. 15.

¹² ABRAM, David. *Kouzlo smyslů: vnímání a jazyk ve více než lidském světě*. Praha: DharmaGaia, 2013. s. 63.

sítě nenechají ale vůbec nic. O snaze působit na svět přes povrch a dokonale propracovaný profil by se dala sepsat velmi obsáhlá kniha, pokud tak již nebylo učiněno.

Je žádoucí mít k dispozici a studovat zdroje, ve kterých můžeme najít onen popis a interpretaci artefaktů, která byla kdy stvořena, naučit se v nich orientovat a spojovat si do souvislostí různé aspekty dějinných období, technik a stylů. Důležité ale je, jak s tím naložíme vnitřně, zda budeme hledět striktně rovně a získávat pouze pomocí daného a vyzkoušeného, nebo si necháme prostor k tomu, abychom se učili vnímat a poznávat i mimo předem vytyčenou cestu.

Člověk musí usilovat o poznání, mít žízeň po pravdě, nikoli po předloženém a přednastaveném. Stejně tak bychom měli vnímat i tělo, jako součást pohybu do světa skrze duši. Díky našemu tělu jsme schopni tvořit hudbu, obraz nebo tančit již od počátku lidské existence. Filozofie a umění nám dávají prostor k tomu, abychom mohli prožívat transcendenci, přesah. I Hegel řadí filozofii, umění a náboženství do říše absolutního ducha, což je sféra, kde je duch plně u sebe. V uměleckém díle je duch smířen sám se sebou, došel souladu.¹³

Nejprve musí být vyladěné naše tělesné schéma, které je propojené s naším nejhlubším Já. Naše tělo je zároveň viditelné i samo vidí. Vše kolem nás vyvolává v našem těle ozvěnu, to v nás vyvolává motivaci „obtisknout“ ji do něčeho viditelného, v čemž jiný pohled najde způsob nazírání na svět.¹⁴ Přesto zde slovo obtisk nepůsobí věrohodně – jednalo by se o přesně kopírovanou věc, je však kresba věc, je-li tvořena nitrem? Obtisk bychom nejspíše získali strojově, získali bychom to stejné a znovu stejné, avšak obraz malíře vychází z jeho těla směrem k vnějšku. Malíř své tělo potřebuje otevřít – potřebuje slyšet barvy, vidět zvuky. Vše, co je před ním, chce, aby malíř viděl, aby vstoupil do věci tak, že vidí to, co je pro ostatní „neviditelné“.

Merleau-Ponty zmiňuje i dílo Noční hlídka (*La Ronde de Nuit*).¹⁵ Jde o společenské drama na plátně, heroické dílo, kde Rembrandt zachycuje postavy v akci. Skupinka mužů přichází z temnoty přímo k nám, do našeho prostoru, vše je prosyceno zářícím světlem.

¹³ STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filozofie*. 3. vyd. Praha: Zvon, 1993. s. 335.

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. Teorie - Texty. s. 11.

¹⁵ Tamt., s. 13.

Rembrandt tak dokonale vytvořil trojrozměrné dílo. Stín kapitánovy ruky dopadá na jeho pobočníka. Vše vypadá jako v pohybu.

Malířovy tahy a čáry vyvěrají ze samotných věcí, zde vše funguje opačně – to, co je viditelné, v tu chvíli naopak malíře samo pozoruje. Merleau-Ponty cituje výrok Andrého Marchanda: „*V lese jsem mnohokrát cítil, že to nejsem já, kdo pozoruje les. Některé dny jsem měl pocit, že stromy na mne hledí a ke mně mluví... A já jsem byl mezi nimi a naslouchal jim... Myslím, že malíř musí být vesmírem proniknut a nikoliv jej chtít proniknout. Očekávám, že budu vnitřně zaplaven a zasypán. Maluji možná proto, abych vytryskl.*“¹⁶ Takové zážitky nejsou výsledkem nějaké metody, jedná se o jakési intuitivní překročení hranice již poznatého. Jde o spontánní okamžiky, kdy se promění naše vědomí, naše smysly jsou v tu chvíli spojené se silným emocionálním prožitkem. Pocit dokonalého propojení a proniknutí bývá velmi intenzivní a osvobozuje nás od přímočarého myšlení a zavedených vnitřních struktur. Vzpomeňme třeba na Platónovo podobenství o jeskyni – poté, co se jednomu z vězňů v jeskyni podaří osvobodit, pak teprve vidí, že dosud žil v bludu a nyní je schopen i přes počáteční bolest vidět to, co mu zůstalo skryto a co je mnohem pravdivější. Merleau-Ponty hovoří o kruhovém vztahu dotýkaného a dotýkajícího se i viditelného a vidoucího. Můžeme si představit, že vedle někoho sedíme na zelené louce, pozorujeme krajinu před sebou a rozmlouváme o ní. To, co já vidím, přechází díky symbiotickému jednání mého těla i těla mého společníka i do něj, zeleň louky proniká do očí jeho, aniž by opouštěla mé.¹⁷ Krajina, na kterou se právě dívám, je svým způsobem i mnou, je stavem, jež proniká do mé hlavy. Mohu se dotýkat trávy, kamenů a cítit je skrze doteky prstů, jež jsou součástí mého těla, mého oka. Pak přichází poznání, že i já jsem součástí tohoto světa, součástí, kterou nelze nijak oddělit.

Inspirací nám může být čínský filozof Lao-c‘, který ve své Cestě píše:

*„Ten, kdo má rád světlo
a současně tmu,
je sám v sobě zrcadlením světa,
a je-li sám zrcadlením světa,
je napořád a bez konce
příbytkem Stvoření.“*¹⁸

¹⁶ Tamt. s. 14.

¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: OIKOYMENH, 1998. Knihovna novověké tradice a současnosti. s. 138-139.

¹⁸ HAINING, Peter. *Zdi iluzí: sbírka povídek od nejlepších beatnických autorů*. Bratislava: Motýl, 1998. s. 99.

Rovněž i Jan Patočka rozebíral tajemství prostorového odstupu. Pro prostor je zde charakteristický „...*kontakt v odstupu neboli příslušnost v distanci*.“¹⁹ Prostor před námi zde vystupuje jako podmínka k tomu, abychom se setkali s předmětem. Takové setkání je příznačné především pro malířství. Na onom poli nám předmět sám o sobě vystupuje, zároveň je však v jednom se světem.²⁰ Jde o jakousi skrytost a neskrytost. Záhada je obsažená ve skrytosti, kterou ale obvykle nazýváme jako samozřejmost. Malířovo tělo ale vidí, a to, co vidí, chce být viděno. Mlčí, naslouchá a tak vzniká prostor pro komunikaci, niterný rozhovor.

Malíř jako lidský subjekt transcenduje, noří se do světa a věcí v něm obsažených a takto je schopen posouvat své vlastní hranice.²¹

1.3 Člověk a vnímání

Pokud se budeme zabývat vnímáním, k jeho objasnění jistě můžeme sáhnout po odborné literatuře zaměřené na psychologii. Tam zjistíme, že díky schopnosti vnímat se dokážeme orientovat v určitém prostředí a v určitých situacích. Získáváme informace, poznáváme a komunikujeme tak se svým okolím. Jak uvádí Vágnerová, „*Vnímání lze chápat jako proces konstrukce individuálně specifických zobrazení reality, která jsou vytvářena na základě selekce a diferenciací jejich vnímaných znaků a posléze i na základě kategorizace výsledného obrazu*“.²²

Dobrym příkladem může být například vnímání času – poměrně abstraktního fenoménu. Už po dlouhá staletí člověk měření času zdokonaluje. Nejprve jej měřil pomocí pohybu slunce a měsíce a dokonce i naši nejdávnější předkové vypožorovali určité zákonitosti v periodicitě slunečního světla. Teprve až mechanické časoměry nám otevřely cestu k mnoha vynálezům a utvářely naši představu o plynutí času. Dnes už plynutí času dokonale podřizujeme všechno v našem životě. Čas je ve skutečnosti ale velice obtížně pochopitelná a uchopitelná veličina a s největší pravděpodobností vůbec neexistuje v takové podobě, v jaké ho vnímáme. Malé děti bývají bezprostřední a nezátížené velkým množstvím informací a může se tak zdát, jako by toho v jednom časovém úseku zažívaly

¹⁹ ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. Estetika (Pavel Mervart). s. 107.

²⁰ Tamt., s. 108.

²¹ ŽIKA, Richard. *Jednota transcendence: studie k chápání transcendence ve Fenomenologii vnímání Maurice Merleau-Pontyho*. Praha: Togga, 2012. s. 15.

²² VÁGNEROVÁ, Marie. *Základy psychologie*. Marie Vágnerová. Vyd. 1. Praha : Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2004. s. 52.

více a naopak v dospělosti nám stejný časový úsek může připadat delší. Jak snadno se ale člověk dokáže od vžitého vnímání času odpoutat?

Vnímání nepramení z žádných nástrojů nebo výpočtů, je to naše přirozenost, ke které ale nestačí pouze otevřené oči. Jak uvedl Merleau-Ponty ve svém souboru hovorů pro rozhlasové vysílání, výsada „...připisovat vědě a vědeckým poznatkům takovou hodnotu, že vedle nich naše běžná žitá zkušenost rázem svou hodnotu ztrácí.“²³ není charakteristická jen pro Francii a její filosofy, ale i pro francouzského ducha (*esprit français*). Chceme-li se zabývat vnímáním, obracíme se na psychologii, chceme-li se zabývat světlem, vyhledáme fyziku. Přesně tam najdeme ověřené vědecké teorie, které nám nabízí přesný výčet fungování fyzikálních zákonů.²⁴

Merleau-Ponty nadčasově a dokonale vystihl směr, do něhož se svět ubírá: „*Otázka zní, zda věda představuje či jednou bude představovat obraz světa, který by byl úplný, sám o sobě dostačující a jistým způsobem v sobě uzavřený tak, že bychom si již nemohli dál položit žádnou platnou otázku. Nejedná se o to vědu popírat či omezovat; jedná se o to, zda má ona právo popírat či odmítat jakožto iluzorní veškerá zkoumání, která neprobíhají pomocí měření, porovnávání a jejichž výsledkem nejsou zákony po vzoru klasické fyziky, spojující určité následky s určitými výchozími podmínkami.*“²⁵

Takové uvažování započal již francouzský filosof René Descartes, který ve své filosofii vycházel z metodického zpochybňování všeho a důrazem na fyzikální a matematické jistoty tak, aby člověk nezůstal ve víru smyslových klamů a vlastních omylů.²⁶

Ačkoli jeho dílo mělo nesporný vliv a sám Descartes se zařadil na místo jednoho z nejlepších matematiků co kdy žili, nelze výsledky přísného měření a ověřování považovat za jedinou a zcela dokonalou pravdu, které se populace bezprostředně a bez přemýšlení podřizuje.

K pronikání k vlastní zkušenosti světa jest potřeba být otevřený ke světu bez toho, aniž bychom projevovali snahu jej dokola reflektovat a zabezpečovat se vůči pochybnostem.

²³ MERLEAU-PONTY, Maurice a Stéphanie MÉNASÉ. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008. s. 9.

²⁴ Tamt., s. 9-10.

²⁵ Tamt., s. 13.

²⁶ STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filozofie*. 3. vyd. Praha: Zvon, 1993. s. 229.

Tím bychom přišli o možnost skutečnému světu porozumět.²⁷ To se ale v dnešní přetechlizované době dělá jen velmi těžko – s nadsázkou je vidět, jak se dennodenně člověk prodírá úmornou bažinou povinností, mezi prací a spánkem je často zavalen dalším vyřizováním formalit a na péči o své blízké i o sebe mu skoro žádný čas nezbyvá. Pokud ano, obvykle se spíše než péčí o duši nebo vzdělávání se v tom nejnějnějším slova smyslu snaží uniknout realitě těmi nejsnadnějsími způsoby.

V rámci vnímání světa také nesmíme opomenout pojem intersubjektivit y u Husserla. Ten se domnívá, že se pohybujeme ve světě zkušenosti skrze naše niterné dimenze a svět tak zakoušíme jen svým osobním, zcela subjektivním pohledem. Toto Husserl nazývá jako tzv. čisté vědomí. Na druhé straně stojí materiální svět jsoucen vybudovaný pomocí věd. Úkolem transcendentálního světa je s největší pravděpodobností vytvořit takový patronát, který zabrání průniku mechanického světa s jeho metodami přísného zkoumání. Tato poněkud solipsistická metoda vzbudila směrem k Husserlovi vlnu kritiky. Výsledkem takového uvažování by totiž bylo krajní přesvědčení o tom, že svět je pouze svět našich představ bez toho, abychom si připouštěli existenci čehokoli jiného, než je naše vlastní vědomí.²⁸

O problematice věd matematických se Husserl vyjadřuje takto: „*Ve své skutečné sféře bádání a objevů nemá vědec ani potuchy o tom, že všechno to, co taková zamyšlení mají ujasnit, vůbec teprve vyžaduje ujasnění ve jménu toho pro filosofii nejvyššího, pro vědu podstatného zájmu, totiž zájmu skutečného poznání samého světa, samé přírody. A to se z tradičně dané vědy, z níž se stala techné, právě ztratilo, pokud to vůbec při položení prvotních jejích základů bylo rozhodující. Každý pokus vycházející z mimomatematického a mimopřírodovědeckého badatelského okruhu a podněcující k podobnému zamyšlení je odmítnut jako „metafyzika“. Odborník, který věnoval těmto vědám svůj život, musí přece sám nejlépe vědět – to se mu zdá tak jasné –, co svou prací sleduje a čeho dosahuje. Filosofické („filosoficky matematické“, filosoficky přírodovědné“) potřeby, probouzené u těchto badatelů historickými motivy, jež bude nutno ještě osvětlit, uspokojují sami v míře,*

²⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH, 1998. Knihovna novověké tradice a současnosti. s. 42-43.

²⁸ ABRAM, David. *Kouzlo smyslů: vnímání a jazyk ve více než lidském světě*. Praha: DharmaGaia, 2013. s. 55.

kteřá jim postačuje, ovšem tak, že celou dimenzi, po níž je třeba se tázat, vůbec nevidí, a proto se po ní netáží.“²⁹

Ten, kdo chce zkoumat vnímání jistě zprvu potřebuje reflektovat svět a vytvořit si základ na bázi vztahu funkcí a proměnných, musí jej ale i umět uvolnit, aby své myšlenky mohl opět rozvinout. Poznávat svět je nám rovněž umožněno skrze druhé – už od narození je jednou z podmínek pro přežití naučit se rozpoznat a chápat chování a gestikulaci druhých lidí, ačkoli pouhé tělesné schéma nebo např. grafologie nám nikdy neumožní druhého vnímat zcela komplexně. Přesto, že jsme všichni jedním, jsme rovněž jedinci s různými a jedinečnými specifiky podobně jako sněhové vločky ze stejného mraku, avšak budeme-li se snažit najít dvě zcela identické, nikdy se nám to nepodaří. Existuje mnoho návodů, jak vnímat lidi podle tělesné konstituce, tvaru rukou, hlavy nebo podle sklonu jejich písma, jsou to ovšem velmi diskutabilní postupy narážející na individualitu a komplexnost každého člověka. Budeme-li hodnotit a posuzovat podle těchto měřítek, později nutně narazíme na překážku v podobě závislosti na situaci. Naše vnímání druhého navíc nevyžaduje žádný předem připravený systém, stejně tak my reagujeme bez předem připraveného kalkulu naší řeči nebo tělem. Na základě toho máme schopnost u druhého rozpoznat emoce, aniž bychom je my sami kdy prožili. Tento vztah Ponty rozvíjí u příkladu malíře, kterého při práci vedou jeho ruce, tělo a oči mnohem více, než úsudek.³⁰

1.4 Umění a dějinnost

Způsob, jakým se nahlíželo na umění v různých dějinných epochách, bude více přiblížen v následující podkapitole, nejprve je ale třeba připomenout, v jakém vztahu se spolu čas a umění prolínají. Otázkou je, zda-li je možné něco tak autonomního, jako je umění, definovat něčím jiným, než jím samotným. Náš svět prošel dobou, kdy umění bylo základem pro celý duchovní svět, avšak jako na umění se na něj nepohlíželo; v jiné době, kdy se umění chápalo zcela jako umění ve své podstatě, začalo ztrácet svou autoritu. Je to tedy dílem vnímání a pochopení uměleckého díla, nebo se týká jeho samotné podstaty?³¹

²⁹ HUSSERL, Edmund. *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie: úvod do fenomenologické filozofie*. Vyd. 2., (repr. 1. vyd.). Praha: Academia, 1996. s. 78-79.

³⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Proměna vnímání a zkušenost pravdy: podklady ke kandidatuře na Collège de France*. Praha: OIKOYMENH, 2017. s. 38-40.

³¹ PATOČKA, Jan, VOJTĚCH, Daniel a IVAN CHVATÍK, ed. *Umění a čas: soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění*. Praha: Oikoymenth, 2004. s. 214.

Všechny tyto aspekty bezprostředně souvisí s uměleckou vzdělaností, zasazenou do konkrétního historického období. Nesmíme ale zapomínat na fakt, že tomuto určitému historickému období vždy předchází univerzální historický horizont, ve kterém se mísí orientační body, měřítko a kritéria a člověk se tak nachází v pomyslném tavícím kotli hodnot, jež byly vybudovány dějinami a těmi, k nimž došel on sám.³² Člověk, který chce kultivovat svou duši a vyhnout se tak krátkozrakému pohledu na svět, pěstuje v sobě vztah k vědám, které se zabývají problematikou světa a jeho smyslu. K těm patří filozofie, religionistika, kultura a umění. Všechny zmíněné vědy mají kontext jak individuální, tak i společenský. Člověk tak svým způsobem již vstupuje do jaksi utvořené doby, avšak svým usilováním mu pod rukama na těchto základech vzniká něco nového, od čeho se bude odvíjet budoucnost.³³ Z tohoto pohledu je pro toho, kdo studuje historii, velmi důležité pochopit mentalitu a hlubší struktury a souvislosti života ve společnosti, než pouhé memorování významných dat a událostí. Toto je i jeden z největších problémů dnešní doby, kdy neustále vyžadovaná efektivita a snaha o vytvoření toho nejlepšího obrazu o sobě samých nebo různých předmětech dále předkládá tak, aby bylo možné je co nejsnadněji a nejrychleji uchopit a použít bez jakéhokoli hlubšího přemýšlení a vhledu. Člověk dnes před hloubkou a uvědoměním si vlastního bytí zde na světě spíše uniká do vlastních mikrosvětů skrze konzum a stereotypy, jež snadno sám přebírá a interpretuje jako nejjednodušší a nejrychlejší východisko svého počínání. I vzdělání prochází svou krizí, člověk se již nevzdělává pro vzdělání samotné, pro kultivaci své duše a pro snahu odkrývat skrytost schovanou ve věcech kolem nás. Na to, jak se věci ukazují ve vztahu k pozadí, začal systematicky upozorňovat ve své fenomenologii Edmund Husserl (1859-1938). Hovoří o pozadí, jež nechává jevy vyvstat, tzv. ex-sistovat.³⁴

Základem každého filozofování je totiž podle Husserla schopnost oprostít se od tzv. přirozeného postoje. Jde o to, že v rámci tohoto postoje je nám nějak „samozřejmě“ dán význam věcí, se kterými se denně setkáváme – víme, co je to stůl, vidlička, při odchodu z domova nepřemýšlíme nad tím, co to je klika od dveří. Dobře víme, jak ji ovládat a jak si s její pomocí dveře pohodlně otevřít. Nepotřebujeme se pozastavovat nad tím, že když chceme vyjít na ulici, musíme otevřít dveře a ptát se, co to dveře vlastně jsou a podle toho

³² ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. Estetika (Pavel Mervart). s. 19.

³³ Tamt., s. 20.

³⁴ HOGENOVÁ, Anna. *Předobjednaná budoucnost*. V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2018. s. 208.

pak jednat. Významy věcí jsou k nám již takto nějak „vztaženy“. Jde o znalost věcí bezděčnou, bezprostřední, s charakterem zvyklosti a samozřejmosti. Je nám zcela jasné, co jsou tyto věci a ptát se po nich by bylo doménou naivních dětských otázek. U takového jednání tedy neprovádíme žádnou reflexi. Připomeňme si Aristotela, který praví: „*tak, jak se k dennímu světlu chová zrak netopýří, tak se rozum naší duše chová k tomu, co svou přirozeností jest ze všeho nejzřejmější.*“ (Met. II, 1, 993b)³⁵

Bytí na světě z fenomenologického hlediska dále rozvíjí Martin Heidegger (1889-1976), kritizující západní filozofii za to, že právě onomu bytí nepřikládala větší pozornost. Bytí samo o sobě nebylo ve středu zájmu z toho důvodu, že jej není možné nijak objektivizovat, především pro jeho samozřejmost. Bytí není možné nijak zpředmětnit oproti jsoucnům na straně druhé. Pokud chceme bytí pochopit, nezbyvá, než se zaměřit na bytí člověka, jemuž Heidegger říká Dasein (pobyt) nikoli ve smyslu rozmístění předmětů v prostoru, ale jako na vrženost člověka do světa, nezávisle na jeho rozhodnutí. Pro tuto vrženost je příznačná starost a obstarávání prostředků. Máme v sobě také neustále obsaženou úzkost a naléhavost pramenící z vědomí toho, že onen pobyt je nepřetržitě vztažen ke smrti. Uvědomíme-li si smrtelnost, budeme blíže k cestě žít ve svobodě, pravdě a schopnosti převzít za sebe odpovědnost.³⁶ Vše se tak prolíná, jak říká Ponty; „*žijeme v poli dějin stejně jako v poli řeči a dějin.*“³⁷ Je ale zřejmé, že si každý chce život zpříjemňovat s pomocí povrchnějších kratochvílí a i struktura různých institucí a byznysů je naladěná na notu co nejintenzivnějších prožitků a efektivity, které však díky své přízemnosti v člověku zanechají sice silný, ale krátkodobý *rauš*,³⁸ napomáhající iluzi vlastní nesmrtelnosti.

Merleau-Ponty dále hovoří o tom, že tedy není třeba vnímat ideje tak jako v Platónově podobenství o slunci, jako něco v tom „druhém světě“, ale jako ozvěny našich promluv a konání, nacházejících se přímo před naším tělem. Ve výsledku je to stejné i pro věci viditelné. Ty se ve své podstatě nacházejí za tím, co z nich vidíme, jelikož se každá věc vyjevuje tím, že zastiňuje to jiné. Zastíněním nám opět dává najevo existenci skrytého. Na první pohled by se mohlo zdát, že Merleau-Pontyho viditelné je opakem neviditelného.

³⁵ VAŇKOVÁ, Irena. *Nádoba plná řeči: (člověk, řeč a přirozený svět)*. Praha: Karolinum, 2007. s. 29.

³⁶ STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filozofie*. 3. vyd. Praha: Zvon, 1993. s. 440-442.

³⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Smysl filosofického tázání: dva texty k Viditelnému a neviditelnému*. Praha: Filosofia, 2016. Parva philosophica. s. 20.

³⁸ HOGENOVÁ, Anna. *Předobjednaná budoucnost*. V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2018. s. 108-109.

Neviditelné ale chápeme jako nulový bod, základní kámen viditelnosti, na kterém se otevírají její rozměry.³⁹ I když se Merleau-Pontyho cesta k pochopení podstaty bytí a viditelnosti zdá komplikovaná, tak údiv nad světem, schopnost neustále se tázat a vést kvalitní vnitřní dialog je základem k nalezení sebe samého a k účasti na vytváření niterných a intenzivních artefaktů a myšlenek, které zde budou pro další generace zprostředkovávat výzvu k odhalení toho, co se skrývá za horizontem.

³⁹ Tamt., s. 20-21.

2. Filozofie a malířství

2.1 Smysl a oko v průběhu dějin

Jak jsem již uvedla výše, umění a kultura jsou součástí společnosti již od jejího vzniku. Pokud bychom uvažovali nad tím, jaký má vlastně umění smysl a co přináší, jistě by jednou z možných odpovědí bylo vyjádření osobní kreativity umělce a požitek pro ty, kteří následně vytvořené dílo obdivují. Jaké parametry ale dílo musí splňovat, aby bylo hodno obdivu či se o něm říkalo, že je pozoruhodné a působí příjemně na naše smysly a duši?

To vše se děje také zejména v kontextu doby – nejen umělci, ale i kritici umění a filozofové nám v každém dobovém úseku zanechali definici toho, co je krásné a co nikoli. Obyčejní pozorovatelé tak obvykle byli ovlivněni tím, jak vnímat úzkou hranici mezi krásou a ošklivostí nejen tehdejšími významnými postavami filozofie a umění, ale i jinými aspekty souvisejícími s jejich každodenním životem.⁴⁰ Příkladem může být kultura starých Mayů – jejich děsivé zpodobnění bohů a krvavé rituály by u nejednoho člověka vyvolaly nevolnost, pro ně je to samozřejmost provázející je po celý život.

Umění, kultura i literatura starověku je pro nás dodnes inspirativní, jde především o antické Řecko a Itálii, kde se utvářely základy evropské civilizace a vzdělanosti. Šlo o významnou a jedinečnou epochu v našich dějinách, na kterou v minulých stoletích navázalo několik uměleckých proudů. Kolem pátého století, kdy v Evropě začalo zakořeňovat křesťanství, se díky tomu začalo proměňovat jak lidské vnímání, tak i vše, co se od něj odvíjelo – pohled na svět, na pozemský život jakožto na přípravu na život po smrti, na to, co je krásné a co nejlépe poslouží jako opora a cesta pro křesťanského člověka. Ačkoli v této nové éře umělci navazovali na tradice antického umění, styl malířství i sochařství se postupně proměňoval. Zobrazování postav podléhalo geometrii a jakési plochosti – chyběla zde perspektiva a scény na obrazech často vypadaly poněkud bez života. Gotický sloh byl i přes svou krásu zpočátku nazýván jako barbarský a jeho potenciál byl znovuobjeven až v 19. století.

⁴⁰ ECO, Umberto, ed. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. s. 8.

Lidé antiky by toto nové umění vnímali nejspíše se znepokojením. I v době středověku se rozvíjely různé postoje, jak se na určitá zpodobnění dívat, např. umučení Krista – jak poznamenává Eco, už sv. Augustin upozorňoval na skutečnost, že ačkoli pohled na spasitele ve chvílích jeho největšího utrpení neskýtal mnoho krásy, právě ona krása zde vystupovala v podobě vnitřní lásky a položení vlastní oběti ve jménu lidstva. I o několik století poznamenal ve své *Estetice* i Hegel, že „*Krista bičovaného, s trnovou korunou, ukřižovaného, umírajícího nelze ztvárnit pomocí forem řeckého klasického umění.*“⁴¹ V temnějším světě, který nastal po antice s její kalokagathií, se dokonce obrazy staly na nějakou dobu nežádoucí – jelikož se středověké umění zaměřovalo především na náboženskou a duchovní tematiku, následovné uctívání ikon s náboženskými motivy začalo snižovat autoritu císaře, který se snažil sjednotit moc duchovní i světskou. Dalším důvodem pro úsilí zbavit se takových obrazů bylo přesvědčení, že zobrazování svatých silně rezonuje s pohanskou tradicí, a tudíž by křesťanstvo mohlo sklouznout zpět k zapovězeným praktikám, které se nově nastupující církevní moc snažila vymýtit.

Středověká estetika projevovala náklonnost k barvě a světlu. Její teorie uchopení krásy byly zaměřené zejména na poznatelnost rozumem v souladu s matematikou, ať už se jednalo o stavitelství nebo lidské tělo. Proporční senzibilita stála v pozadí, barva a světlo byly vnímány jako přirozeně postřehnutelné a nezávislé na žádném vztahu na rozdíl od proporcionality. Používaly se základní barvy bez stínování a celkově tak samy určovaly povahu světla aniž by se jím nechaly vymezit.⁴²

I když se středověké umění dlouhou dobu projevovalo jednotnou formou, v malířství se pro tvorbu začaly objevovat nové oblasti. Soustřeďovalo se především do církevních staveb jako byly kostely, katedrály, ale i paláce či hrady. V posledních dvou zmíněných můžeme najít malby se světskou tematikou. Nové objevy, důslednější zkoumání světa, zvířat, rostlin i člověka a postupné zjišťování, že nejen náboženství určuje běh života – to vše se odráželo v přístupu, jehož základem byly tendence účelně využít měřitelnost prostoru, zkoumání perspektivy, proporcí i kompozice.⁴³

⁴¹ Tamt., s. 49.

⁴² ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2007. s. 63-62.

⁴³ SAGNER, Karin. *Jak je poznáme?*. V Praze: Knižní klub, 2005. s. 117.

Průkopníkem v tomto vývoji byla Itálie, kolébka renesance, kde působil první malíř, jehož obrazy dávají nahlédnout realitě. Místo plošně pojatých postav klade Giotto di Bondone nejen důraz na jejich tělesnost, ale v divákovi dokáže probudit prožitek způsobený snahou zachytit sílu daného okamžiku. Oproti tomu umělec středověkého světa čerpal spíše v návaznosti na tradice, kterou neurčovala jeho zkušenost a vidění světa kolem sebe, ale generace žijící před ním. Naopak renesance postavila jako základ umění právě zkušenost (*la bona sperienza*), díky které budou umělci moci provést svobodný zápas mezi realitou a historicky zakořeněnými vzorci.⁴⁴

Šlo o rozkvět pokusů přenést na dřevo či plátno to viditelné, středověk se zase na základě převažující duchovní tematiky musel vypořádat se ztvárněním věcí a bytostí pro lidské oko neviditelné. Rozdíl je zde samozřejmě ve vidění světa v různých epochách a také v tom, co se od umění očekávalo – tělo, tělesnost a celkové zaměření na člověka podtrhovalo kulturu a mentalitu antiky i renesance, ve středověku však ustupovalo do pozadí a základem bylo nabídnout člověku obraz toho, co jej čeká po pozemském životě. Šlo o hodnoty a krásu spjatými s vyšším světem duchovna a posvátna.

Další složkou byl i význam edukace – většinové, nevzdělané části lidu umění posloužilo i jako podpůrná složka pro jejich pochopení a bližší představu ohledně příběhů a skutku svatých ve formě maleb. I když šlo o zobrazení duchovního, nadsmyslového světa, stále to byly jen představy, které si během let lidé sami vytvořili. Například satan, klíčová postava křesťanství a esence čistého zla, se v uměleckém světě objevil náhle až s jakousi okázalostí. Samozřejmě měl vzbuzovat hrůzu a tak byl zobrazován jako humanoid s kopyty a ocasem, s vyceněnými zuby a výrazem, který zcela jasně sděloval vizi budoucnosti pro ty, co nebudou žít v souladu s tehdejší doktrínou. Jde ale opět o představivost umělců, o lidský výtvar, jež byl v průběhu století neustále přetvářen. U křesťanských otců byl d'ábel postavou důležitou z teologického i filozofického hlediska – všichni se tehdy potýkali s otázkou, jak se mohlo zlo dostat do dobrého a tvořivého vesmíru a d'ábel se tak stal důležitou postavou při hledání odpovědi. V raném křesťanském světě převládal pocit, že satan je všude, ať už sám či v zastoupení jeho ochotných přísluhovačů a tím pádem nebylo možné věřit viditelnému hmotnému světu. Zdrojem inspirací pro ztvárnění d'ábla posloužilo také starověké božstvo jakožto pohanské

⁴⁴ PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Praha: Malvern, 2013. s. 292.

a nežádoucí. To, co dříve bylo vnímáno jako božské bylo najednou démonizováno. Církev tak získala nejen konvertity, ale také našla vhodný vzor pro satana.

Oko křesťanského člověka, hledíc na oltář prozářený světlem pronikajícím z mozaikových oken a vysoké chladné zdi kostela v jeho nitru jistě vzbuzovalo bázeň, posvátnou úctu a možná i strach. I v dnešní, materialistické a pragmatické době se jistě i ten největší skeptik na posvátných místech minulosti dokáže pozastavit, rozhlédnout se a nasát do sebe výjimečnou atmosféru architektury a obrazů, kteří nám zde zanechali naši předci žijící před stovkami let. Dnes už máme nepřeberné množství odborné literatury a příruček, které nám napoví, jak vnímat a hodnotit ten který umělecký sloh se všemi jeho představiteli, rysy, formami a styly. Přínos zde spočívá nejen v obohacení a kultivace lidské mysli, ale i jako pilíř pro další studium, hlubší porozumění souvislostem a kvalitní kulturní rozhled.

Člověk ale nesmí zapomenout na to, že ačkoli jeho mysl již obsahuje určitou sumu vědomostí o daném tématu, je dobré se na dílo jednoduše podívat tak, jako by jej viděl poprvé, bez předchozích studií či úvah. Teprve tehdy se mu otevrou zcela nové obzory.

2. 2 Filozofie umění u Maurice Merleau-Pontyho

Ohniskem filozofie Merleau-Pontyho bylo bezesporu vnímání z jiného hlediska, než nám předkládá psychologie a její příbuzné vědy. Kromě transcendence nebo tělesnosti v popředí jeho zájmu bylo přirozeně malířství jako akt vystoupení ze skrytosti a zkoumání vnitřních motivů těch, kteří pomocí své ruky přenášejí na plátno to, co jednoduše vidí.

Malíř, na kterého se Merleau-Ponty nejvíce zaměřil, nebyl nikdo jiný, než Paul Cézanne. Abychom pochopili výklad a studie Pontyho směrem k Cézannovi, bude ve stručnosti představen život, malířské techniky a vliv na společnost u tohoto velikána malířství na přelomu 19. a 20. století.

2. 3 Paul Cézanne – „*C'est effrayant, la vie!*“

Tak jak to bývá, na nejlepší umělce své doby je život často krutý a vystavuje je životu v bídě a nepochopení, aby po letech jejich obrazy znovu vystoupily na světlo a konečně se jim dostalo porozumění. Nejinak tomu bylo i u jednoho z nejnadanějších a možná i nejkontroverznějších umělců Francie Paula Cézanna. I jeho obrazy se zprvu setkaly

s nepochopením, ale naštěstí ne na dlouho – v 60. letech minulého století se dokonce staly součástí výzdoby Bílého domů zásluhou nikoho jiného než dámy oplývající vytříbeným vkusem a smyslem pro eleganci, Jacqueline Bouvierovou Kennedyovou.

Paul Cézanne se narodil 19. ledna 1839 na jihu Provence, v malebném Aix-en-Provence jako nemanželský syn bankéře Ludvíka Augusta Cézanna a kloboučnice Anny Aubertové. Jeho rodiče uzavřeli sňatek v době, kdy bylo jejich synovi pět let. Cézannův otec se na post zámožného bankéře sám vypracoval a záhy se stal jedním z nejbohatších obyvatel v Aix. Předpokládalo se, že malý Paul bude pokračovat v otcových stopách, a tak se zapsal v letech 1852/58 na studia na Collège Bourbon, kde se mu dařilo spíše v předmětech humanitního zaměření. Kromě toho jej spíše než čísla a účetnictví oslovila poezie a malířství a na výhled své budoucí kariéry po vzoru otce hleděl s averzí. Velkou inspirací se ale pro něj stal silný přátelský vztah s Emilem Zolou, budoucím spisovatelem světového významu. Přestože měl Paul raději procházky a sdílení dojmů z literatury a umění se Zolou, na základě otcova přání se zapsal na práva v Aix.⁴⁵

Už tehdy se Paul nechal unášet těžko uchopitelnou krásou Provence, která svou nezaměnitelnou atmosférou přitahovala umělce ze všech možných koutů Evropy. I když se Paul snažil naplnit otcovu vůli, doposud potlačovaný talent se začal drát na povrch – ať už šlo o docházení na kurzy kreslení na École spéciale de Dessin nebo touhu realizovat se v Paříži, v níž mu otec bránil. Nechtěl přijmout skutečnost, že jeho syn místo kariéry v jeho bance dává přednost kreslení a kopírování slavných obrazů. Svůj první malířský ateliér si Paul založil v záměčku z 18. století nedaleko Aix, který roku 1859 zakoupil jeho otec. Usedlost nesla jméno Jas de Bouffan, v překladu *příbytek větru*. O dva roky později se Paulovi podařilo odjet do Paříže, kde se opět setkal se Zolou a při častých návštěvách Louvru kopíroval díla starých mistrů. Louvre pro něj byla jako kniha, v níž se učil číst. Bohužel byl Paul příliš neprůbojný a nerozhodný a Paříž pro něj nakonec byla zklamáním. Vrátil se tak znechucen Paříží i vlastní prací zpět do Aix, kde se však záhy rozhodl zkusit štěstí v Paříži podruhé s cílem studovat na École des Beaux-Arts. Opět přišlo zklamání – Pařížská akademie výtvarných umění představovala v 19. století výkvět umělecké výuky v celé Evropě a jeho práci vyhodnotila jako neohrabanou a zdaleka nevyhovující představám tamních profesorů.⁴⁶

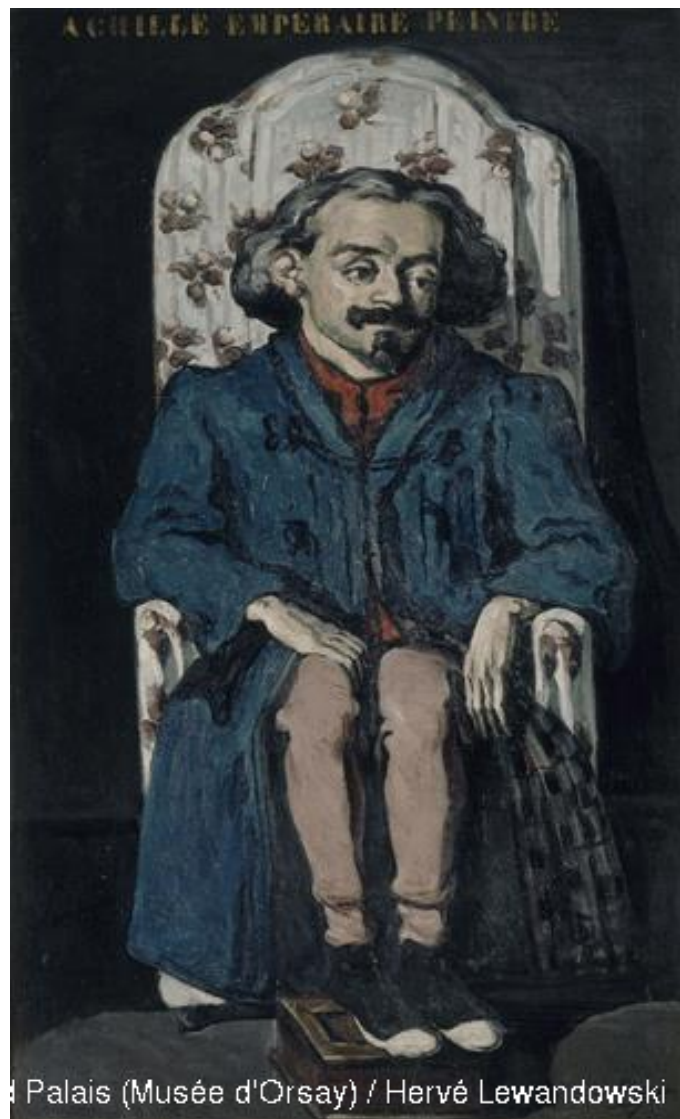
⁴⁵ MÍČKO, Miroslav. *Paul Cézanne*. Praha: Odeon, 1970. Malá galerie (Odeon). s. 8-10.

⁴⁶ BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne: 1839-1906 : průkopník modernismu*. Praha: Slovart, c2004. Mistři světového umění. s. 8-11.

V Paříži se Cézanne pohyboval v uměleckých kruzích a jeho sen dostat svá díla na výstavu pořádanou akademií, *Salon*, se nepodařilo realizovat ani jemu, ani dalším malířům jako například Pissaro a Manet. V té době se ještě nikdo nedokázal dívat se na novou vlnu umění jinak, než skrze dosud nepřekonanou starou školu. Některé obrazy výše jmenovaných dokonce vzbudily takový skandál, že císař Napoleon III. v této souvislosti nechal otevřít tzv. Salon odmítnutých, kde si nově vznikající malířský směr vysloužil tehdy hanlivý název impresionismus. Nikdo nebyl schopen podívat se na obrazy jinak, než přes roušku tehdejších zásad zakořeněných v detailní malbě či přesných liniích. Kromě toho, že obrazy způsobily skandál, diváci mohli sledovat bezbřehou imaginaci a styl, v němž se skrývalo cosi nového, podivného a nezvyklého. Jak napsal sám Zola: „*Člověk není zvyklý vidět tak jednoduché a upřímné zobrazení reality.*“⁴⁷

V této souvislosti nelze nezmínit jedno z Cézannových raných děl, totiž portrét jeho přítele malíře Achille Empéaira, kde ho Cézanne neváhá zpodobnit přesně tak, jako ho viděl. Neforemné tělo, shrbená záda a silné barevné kontrasty příliš zdůrazňující osobité malířovo vidění – obraz byl odmítnut stejně jako další malířovy práce. Hloubavému pohledu ale nemůže uniknout snaha Cézanna dát postavě Empéaira jakousi auru velikosti a úctyhodnosti, které se ale Empéaire ve svém životě bohužel nedočkal.

⁴⁷ Tamt., s. 15.



Portrét Achille Empéaira, 1867-1870⁴⁸

V roce 1870 se Cézanne přestěhoval z Aix-en-Provence do rybářské vesničky L'Estaque, aby se tak vyhnul nástupu do války. Jak trefně popisuje Merleau-Ponty: „*Jedině malíř má právo hledět na všechny věci, aniž je povinen je hodnotit.*“⁴⁹

To, jak malíř uchopuje a poznává svět je daleko od toho, co bychom chtěli například po filozofovi – nějakou radu nebo postoj s vysvětlením jeho perspektivy. Malíř se stejně jako hudebník nevyjadřuje slovy, která obvykle mají až příliš jednoznačný charakter, ale něčím abstraktním, kde ono poselství divák nebo posluchač vnímá zcela jiným způsobem.

⁴⁸ Musée d'Orsay: detail. Musée d'Orsay: Accueil [online]. Copyright © RMN [cit. 16.06.2020]. Dostupné z: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2451

⁴⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okó a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 8.

Merleau-Ponty dále píše: „*Nikdo nevyčítá Cézannovi, že se skrýval v Estaque během války r. 1870, a naopak každý s náležitou úctou cituje jeho slova „život je děsná věc“.*⁵⁰

Ve svém osobním životě může umělec být jak silný, nebo se projevovat jako slaboch, ale co se týče jeho vyjadřování vidění světa, jde o vnitřní naléhavost skrze svou, zcela jedinečnou techniku. V obraze je všechno to, co jinde není.⁵¹

V životě byl Cézanne poněkud ostýchavý a samotářský, dokonce i tělesný kontakt shledával jako nepříjemný. Přesto se roku 1886 oženil s Hortense Fiquetovou, která jeho lásku k malování sice nesdílela, ale trpělivě tomuto zlostnému samotáři seděla modelem po dlouhé hodiny. Ať už šlo o Aix nebo L'Estaque, Cézanne provensálskou krajinu miloval. Chodil na procházky, nasával tamní atmosféru a pohlcen nespočtem barevných variací v okolní krajině se pokoušel zachytit pouze to, co doopravdy v daný moment vidí.⁵²

Později se Cézanne řídí už jen přírodou a systematicky pracuje pod širým nebem, kde hledá dokonalý tón a citlivější notu. Světlo a atmosféru zachycuje pomocí různých odstínů. Další a další vrstvy barvy přidával na základě svých měnících se pocitů. Přesně k tomu ho vedl jeho přítel Pissaro: „*Použij barvu všude a udržuj tonální hodnoty v těsném vztahu s okolím. Maluj krátkými tahy štětce a snaž se svá pozorování okamžitě zaznamenat. Oko se nesmí soustřeďovat na specifický bod – mělo by absorbovat všechno, a přitom si všímat odrazů barev na jejich okolí. Pracuj na obloze, vodě, větvích a zemi současně a to, co děláš, pořád zlepšuj, dokud celá věc neladí. Pokryj celé plátno při prvním sezení a pracuj, dokud je co dodat. Zkoumej perspektivu z nadhledu od popředí po horizont, všímej si odrazu nebe a listoví. Neboj se používat silnou barvu, postupně svou práci zjemňuj. Nedrž se pravidel a principů, ale maluj, co vidíš a cítíš. Maluj směle a bez váhání, protože je důležité zachytit první dojmy...“.*⁵³

Cézanne se však impresionistům vzdaloval a nesnažil se vyvolat dojem a vystihnout jedinečnou chvíli v krajině, namísto toho chtěl vyjádřit tvary, barvy a světlo. Postupem

⁵⁰ Tamt., s. 9.

⁵¹ Tamt., s. 9.

⁵² BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne: 1839-1906 : průkopník modernismu*. Praha: Slovart, c2004. Mistři světového umění. s. 19.

⁵³ Tamt. s. 24.

času se jeho technika čím dál více vyvíjela. Barvy začíná nanášet v geometrických a rovnoběžných čarách jako čtverce v mozaice. Snaží se vystihnout vnitřní konstrukci daného prostoru a příliš nepoužívat linie. Cézannova zátiší tepou životem, sklenice a talíře se sebou takřka promlouvají, sdělují si nekonečná tajemství, předměty se prostupují navzájem a nepřestávají žít, rozpínají se kolem sebe důvěrnými odrazy jako kdyby měly své vlastní pohledy a slova.

Pozastavme se např. u obrazu *Nádoby, košík a ovoce* (Kuchyňský stůl), kde různé předměty již nestojí rovně, kde jablka a jiné ovoce balancují na nakloněné desce stolu. U diváka vzniká pocit, že stačí zlomek vteřiny, a jablko se mu z obrazu skutálí přímo do ruky. Jistá nestabilita je zde charakteristická pro vyjádření prostoru, v němž se předměty či postavy nacházejí.



Nádoby, košík a ovoce (Kuchyňský stůl), 1888-1890⁵⁴

⁵⁴ Paul Cezanne: Kitchen table [online]. [cit. 2020-06-16]. Dostupné z: <https://www.paulcezanne.org/kitchen-table.jsp>

Barev a harmonických tvarů Provence se nikdy nenasytil snad žádný obyčejný smrtelník, natož Paul Cézanne, který říkal, že pokud nedospěje k hloubce, nedospěje ani k pravdě. S malířovou prací je neodmyslitelně spjatá jeho Mont Sainte-Victoire. Jde o masivní horu vysokou přibližně tisíc metrů, která Cézannovi dokonale učarovala. Cézanne si dokonce najal dům v Chateau Noir, což byla novogotická budova, odkud to měl blízko ke své milované hoře, kterou maloval snad ze všech úhlů pohledu ve všech možných denních dobách.⁵⁵

Postihnout zde celý výčet Cézannova života a jeho vývoje ohledně techniky bohužel nelze, avšak k hoře Sainte-Victoire se v souvislosti s výkladem Merleau-Pontyho ještě vrátíme. Poslední podzim malířova života byl velmi chladný a deštivý. Dne 15. října 1906 ještě maloval venku, než jej zastihla silná bouře. Bohužel prochladl a pod vlivem zápalu plic zeslábl natolik, že 22. října 1906 zemřel. Do posledního dechu ale vytrvale vstával, aby se ještě stihl chopit štětců a malovat až do konce.⁵⁶

2.4 Merleau-Pontyho oko a Cézannovo pochybování

Malíř hledá hloubku, a u Cézanna to platí dvojnásob. Průkopník moderního malířství, jak je často označován, žil v časech, kdy byl francouzský svět umění rozdělen do dvou táborů. První z nich byl pod vlivem Eugéna Delacroixe, francouzského malíře, jež se později stal inspirací pro impresionisty. Delacroix žil v období romantismu a ve svých obrazech kladl důraz na duchovní složku díla a zejména na barvu, kterou vždy používal jako komplementární k jiné barvě a nikoli jako kontrast k temnotě. Na druhé straně byl Jean Auguste Dominique Ingres, současník Delacroixe. Na rozdíl od něj ale vyzdvihuje namísto barvy podstatu linie. Ta byla základem celého obrazu a úlohou barvy bylo jen vyplnit místa mezi liniemi. I přes dokonale propracované detaily a akademickou preciznost jeho postavy občas vypadaly poněkud strnule a letargicky. Oba zmínění malíři

⁵⁵ BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne: 1839-1906 : průkopník modernismu*. Praha: Slovart, c2004. Mistři světového umění. s. 69.

⁵⁶ MÍČKO, Miroslav. *Paul Cézanne*. Praha: Odeon, 1970. s. 79.

vystavovali v proslulém Salonu a Ingres dokonce působil jako profesor na vyhlášené École des Beaux-Arts.⁵⁷

Tento střet dvou protipólů zmiňuje Malraux i Merleau-Ponty, a to jako dva znesvářené současníky, „v nichž potomstvo rozpozná blížence, těch malířů, kteří chtějí být klasickými, avšak jsou jen neo-klasickými, tedy pravým opakem.“⁵⁸

Tito dva představitelé ovlivnili směry jako zmíněný impresionismus, symbolismus i secesi. Cézanne měl ale tak osobitý rukopis, že i Manet, který pro umělce, co nemohli vystavovat v Salonu, zorganizoval vlastní *Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs etc.*, se o Cézannovi, jehož na tuto událost pozval jeho přítel Pissaro, vyjádřil jako o „zedníkovi, který maluje zednickou lžící.“⁵⁹

Kritika Cézannových obrazů byla masivní. Přitom Cézanne u svých obrazů sedával celé hodiny a neustále je předělával a téměř nikdy neměl pocit, že je jeho obraz dokončen. Jak uvádí Merleau-Ponty, malířstvím byl zcela pohlcen, odevzdával mu veškerý čas a energii. Svůj smysl existence prožíval zcela sám, bez obdivovatelů nebo studentů, bez povzbuzení či podpory. Maluje i v den smrti své matky, maluje i když se ukrývá v Estaque a je hledán jako zběh. Stále se potácí mezi úzkostí, nízkým hodnocením svého počínání a zároveň ho žene dopředu vnitřní úsilí a vůle i přes neutichající kritiku, která se ho jednou nebála označit jako někoho, kdo „maluje jako opilý čistič stok“.⁶⁰ Cézanne se ale naštěstí nevzdává a stále na sobě pracuje a věří si, tak jak jednou psal v dopise své matce: „Začínám se považovat za významnějšího, než jsou jiní v mém okolí, a Ty víš, že dobrého mínění o sobě jsem dosáhl teprve po zralé úvaze. Musím stále pracovat, ale ne proto, abych dosáhl povrchního lesku určeného pro obdiv imbecilů. Věci, které mnozí oceňují, jsou jen výsledkem umělcovy zručnosti a... každé takové dílo je neumělecké a vulgární. Musím usilovat o uskutečnění díla jen pro radost z poskytování smysluplné pravdy a poučení. A věř mi, přijde čas, kdy se to splní a dočkám se zanícenějších a oddanějších obdivovatelů, než jsou ti, které nadchne hloupý a prázdný vzhled.“⁶¹

⁵⁷ J.-A.-D. Ingres | French painter | Britannica. Encyclopedia Britannica | Britannica [online]. Copyright ©2020 Encyclop [cit. 19.06.2020]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/J-A-D-Ingres>

⁵⁸ PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 71.

⁵⁹ BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne: 1839-1906 : průkopník modernismu*. Praha: Slovart, c2004. Mistři světového umění. s. 30-31.

⁶⁰ PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 37.

⁶¹ BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne: 1839-1906 : průkopník modernismu*. Praha: Slovart, c2004. Mistři světového umění. s. 35-36.

Cézanna jistě velice ovlivnilo i prostředí, kde se narodil a kde prožil celý život. Provence, krajina, kterou autorka práce sama několikrát navštívila, má takové kouzlo, že člověk nachází inspiraci doslova na každém rohu. Ať už jde o moře na riviéře, které mění barvy od ocelově šedé po zářivou azurovou modř posetou tisíci zlatými jiskrami, nebo romantické útesy a svahy, ze kterých se tyčí pinie, borovice a různé křoviny. Panenská krajina nabízí nekonečná levandulová pole táhnoucí se až za obzor, háje s olivami, volně rostoucí byliny s omamnou, lehce nasládlou kořenitou vůní a na světle vápencové skály dopadají sluneční paprsky, které místní krajinu mění v nekonečné divadlo hřejivých barev a stínů.

Malování v plenéru se na rozdíl od předchozích generací v světě umění rozšířilo nejen mezi impresionisty, ale právě u Cézanna bylo pozdvihnuto na zcela novou úroveň. Vzpomeňme na Clauda Moneta a jeho fascinaci lekníny. Tento představitel impresionismu, velké umělecké revolty, neměl žádný vztah k teorii. Místo toho se snažil zachytit pomíjivé okamžiky v přesvědčení, že vše, co namaluje přímo na místě, bude mít oproti práci v ateliéru náboj a sílu. Opustit ateliér malířům umožňoval i vynález přenosného malířského stojanu a barev v tubách. Jít ven a popasovat se s krajinou, ukázat to, co není na první pohled patrné, zachytit okamžik a světlo tak, jak to dokáže fotografie – to byl stimul pro novou éru malířství. Ta byla charakteristická snahou být věrný svým pocitům, malovat to, co oko vidí a instinktivně vnímá v určitém světle. Imprese vycházela nikoli z nápodoby a kopírování, ale z pocitů, které malíř prožíval hluboko v nitru. Monet nahradil tahy štětcem za jasné linie při pohledu na pestré zbarvení řeky, odstíny světla a stále se měnící hladinu vody. Aby Monet mohl odlesky vody sledovat z co největší blízkosti, nechal si dokonce postavit malou loďku jako plovoucí ateliér.

I Edgar Degas byl přesvědčen, že nastala doba opustit velká historická témata k tomu, aby se začal malovat život. Taková divočina byla pro příznivce staré školy až příliš intenzivní a reakce se nesly v duchu odmítnutí nebo všeobecně známých výroků, jako bylo přirovnání práce impresionistů k opici, které se podařilo ukořistit krabici barev.

Jak říká Merleau-Ponty, uchýlení se do přírody a její znovunalézání vyhovovalo umělcově genialitě. Cézanne rozbíjel Ingresovo precizní podání linií vytvořením něčeho naprosto odlišného. Linie byla například u jablka vnímaná jako přítomná, jako vlastnost jablka sama o sobě. To ale nepopírá jen moderní malířství, už Leonardo da Vinci ve svém

Pojednání o malířství chce „odhalit v každém předmětu... zvláštní způsob, jakým celou jeho rozlohou probíhá určitá zakřivená čára, jež je jakoby jeho tvořivou osou.“⁶²

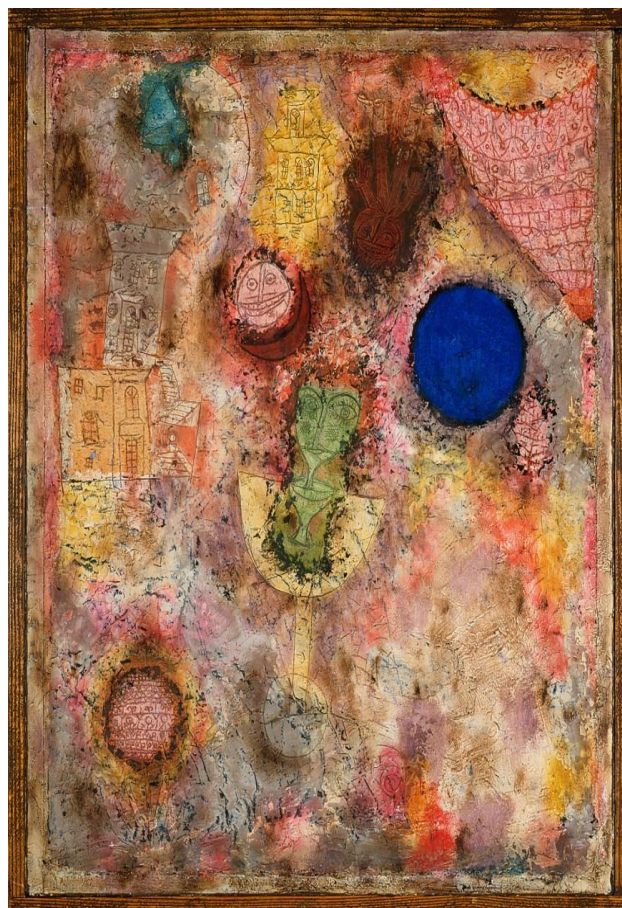
To, že byli impresionisté daleko od toho řídit své následující tahy podle toho, kam umístili základ v podobě čar a linií neznamena, že je čára jako taková v malířství náhle vyloučená. Šlo o jakési uvolnění čáry ze striktních předloh a nechat jí žít tak, aby činila věc viditelnou a zobrazovala počátek věcí. Po nákresu první čáry se vytváří další úroveň, skrze kterou bude každý další ohyb tvořit příběh na základě toho, zda je jemnější či ostřejší apod. Je pak jen na malíři, zda se rozhodne držet se zásad geneze viditelná, nebo zda do prostého ztvárnění toho, co jest, přidá i skrytost, což označil Paul Klee jako tzv. absolutní malířství.⁶³

Paul Klee (1879-1940), jeden z učitelů na slavné výtvarné škole umění a architektury Bauhaus v Německu, se ve svém díle vyznačoval podobnou individualitou a svérázností jako Cézanne, jehož s oblibou studoval. Podobně jako on se i Klee dlouho propracovával k jistotě a zdatnosti v uměleckém zpodobnění svých představ, zejména pak u malby. Základem u něj byla barva, kterou užíval s lehkostí a s naprostou volností. Umění pro něj bylo střetáváním mezi silou intelektu a nevědomím.⁶⁴

⁶² PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 27.

⁶³ Tamt., s. 28.

⁶⁴ LYNTON, Robert. *Umění světa. Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. s. 105.



Magic garden, 1926⁶⁵

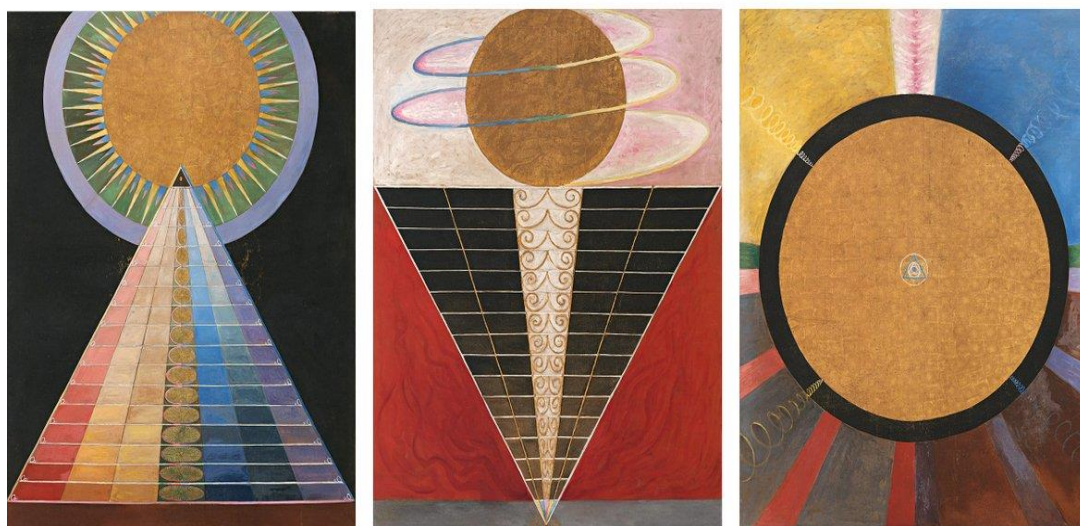
Malířství se tak ve viditelnou prezentuje díly, nikoli slovy nebo čísly, a to prostřednictvím oka pro oči všech následujících generací. Oku musíme rozumět jako oknu do duše.⁶⁶

V tomto kontextu nelze opomenout také švédskou umělkyni Hilmu Af Klint (1862-1944), oproti průkopníkům abstrakce Mondrianovi nebo Kandinskému poměrně málo známou. Její snaha spočívala v zobrazení barev a tvarů tak, aby na povrch vystoupilo to, co viditelné není. Na rozdíl od Cézanna si však uvědomovala, že je někdy třeba ponechat čas tomu, než lidské vědomí ve smyslu obecnosti uzraje a lépe tak pochopí na první pohled skrytý význam její tvorby. Své obrazy často tvořila při meditaci, kdy zušlechťovala své nitro a mohla tak lépe naslouchat universu. Chtěla akcentovat nikoli

⁶⁵ Magic Garden. The Guggenheim Museums and Foundation [online]. [cit. 2020-06-19]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/artwork/2160>

⁶⁶ PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 30.

pouze oko, které vidí a přijímá to, co se maluje nebo bude diváky spatřeno, ale právě to oko jako bránu do duše, která otevírá hlubší duchovní sféry.⁶⁷



*Group X, Altarpieces, Nos. 1–3, 1915*⁶⁸

2.5 Malíř a jeho hora

Pozdní dílo Paula Cézanna se čím dál více soustředilo na scenérii Provence, kde se Cézanne narodil a kde prožil téměř celý život. Ačkoli malířův repertoár obsahoval zátiší, portréty a autoportréty, známé obrazy s tematikou masopustu nebo každodenního života, jeho doménou bylo zejména studium krajiny.

Díky slušnému dědictví po otci a útlumu kritiky ze strany společnosti a médií se mohl konečně zcela ponořit do realizace své vášně. Pobyt v přírodě a možnost ji denně sledovat mu dávalo sílu do života. Jeho obrazy s borovicemi, kameny a jasně modrým nebem v divákovi asociují pocit, že z nich přímo vyzařuje provensálské spalující slunce a nepřekonatelná svěží přímořská atmosféra. Detaily se umělec příliš nezabývá, základ

⁶⁷ About Hilma af Klint. Hilma af Klint Foundation [online]. [cit. 2020-06-19]. Dostupné z: <https://www.hilmaafklint.se/en/about-hilma-af-klint/>

⁶⁸ Hilma af Klint: Paintings for the Future. The Guggenheim Museums and Foundation [online]. [cit. 2020-06-19]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/hilma-af-klint-paintings-for-the-future?gallery=art-hilma-af-klint-group-x-nos-1-3-altarpiece-altarbild-1915>

spatřuje hlavně v uchopení formy a barvy. Absence výraznějšího střídání ročních období v Provence mu umožňuje pracovat dlouho a plně se ponořit do svého okolí.

V jednom z dopisů se o krajině kolem sebe zmiňuje takto: „*daly by se tu však najít motivy, které by si vyžádaly tři nebo čtyři měsíce práce, neboť vegetace se tu nemění. Jsou tu olivy a borovice, které nikdy neopadávají. Slunce je tu tak hrozné, že se mi zdá, že předměty vystupují v siluetě nejen bílé nebo černé, ale modré, červené, hnědé a fialové. Mohu se mýlit, ale zdá se mi, že je to opak modelace.*“⁶⁹

Hra odstínů je Cézannovi cizí a raději používá plnost barev, díky které jeho obrazy vyzařují tolik energie. I když se může zdát, že Cézanne vždy vzal barvy a rovnou je nanášel na plátno, na některých pod povrchem pigmentu můžeme najít důsledné skicy tužkou.⁷⁰

Způsob Cézannova vidění a nazírání dělal jeho obrazy právě tak jedinečné a v jeho době těžko uchopitelné jak pro kritiku, tak i pro širokou veřejnost. Barva u jeho obrazů hrála hlavní roli a jak říká Merleau-Ponty, umění vidět a naučit se vnímat barvy vede ke specifickému způsobu vidění, k otevření určitého druhu mentálního pole.⁷¹

To, že se Cézanne dokázal dívat se na věci jinak, skrze setkání, dokazují jeho nespočetné náměty s horou Sainte-Victoire. Tento vápencový masiv nabízí z každé strany rozličnou podívanou a leží nedaleko Aix-en-Provence. Jak Cézanne kolem sebe spatřoval to, co mnoha jiným zůstává skryto, dokazuje jeden z jeho četných dopisů svému příteli Zolovi ze 14. dubna 1878: „*En allant à Marseille, je me suis accompagné avec monsieur Gibert. Ces gens-là voient bien, mais ils ont des yeux de professeurs. En passant par le chemin de fer près la campagne d'Alexis, un motif étourdissant se développe du côté du levant : Ste Victoire et les roches qui dominant Beaufort. J'ai dit : « quel beau motif » ; il a répondu : les lignes se balancent trop.*“⁷² Ve volném překladu jde o situaci, kdy Cézanne jel ve společnosti jistého pana Giberta do Marseille a najednou se před nimi

⁶⁹ CÉZANNE, Paul a Richard KENDALL. *Cézanne vlastní rukou: kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB/art, 2005. s. 17.

⁷⁰ Tamt., s. 18.

⁷¹ View of Phenomenology of Perception of Merleau-Ponty in the Relation to a Dichotomy inside the Czech Art Education. [online]. [cit. 2020-06-30]. Dostupné z: <https://ojs.cuni.cz/paideia/article/view/1470/1056>

⁷² Sainte-Victoire | Société Cézanne. Société Cézanne | Site internet de la Société Paul Cézanne, à Aix en Provence [online]. [2020-06-30] Dostupné z: <https://www.societe-cezanne.fr/2013/10/26/sainte-victoire/>

rozprostřelo horské pásmo včetně hory Sainte-Victoire, což Cézanne hodnotí jako *krásný motiv*. Na to ale pan Gibert reaguje slovy, že *linie jsou málo vyvážené*. To Cézanne sice nepopírá, je si ale vědom toho, že právě nerovné svahy, kontrasty a asymetrické tvary hory jakoby dávají popud k tomu, aby člověk hledal to, co je skryto, aby se nechal unést tvarem, jež přirozeně a „tak jak je o sobě“ majestátně vystupuje k obloze.

Vnitřní naléhavost, s níž Cézanne pociťoval potřebu zkoumat věci jinak, než jeho předchůdci, je znát i v jednom z dopisů příteli Zolovi: „*Myslím, že všechny obrazy starých mistrů, které představují věci v plenéru, byly jenom vkusně udělány, neboť se mi nezdá, že by měly pravdivý a především původní vzhled, jaký skýtá příroda.*“⁷³

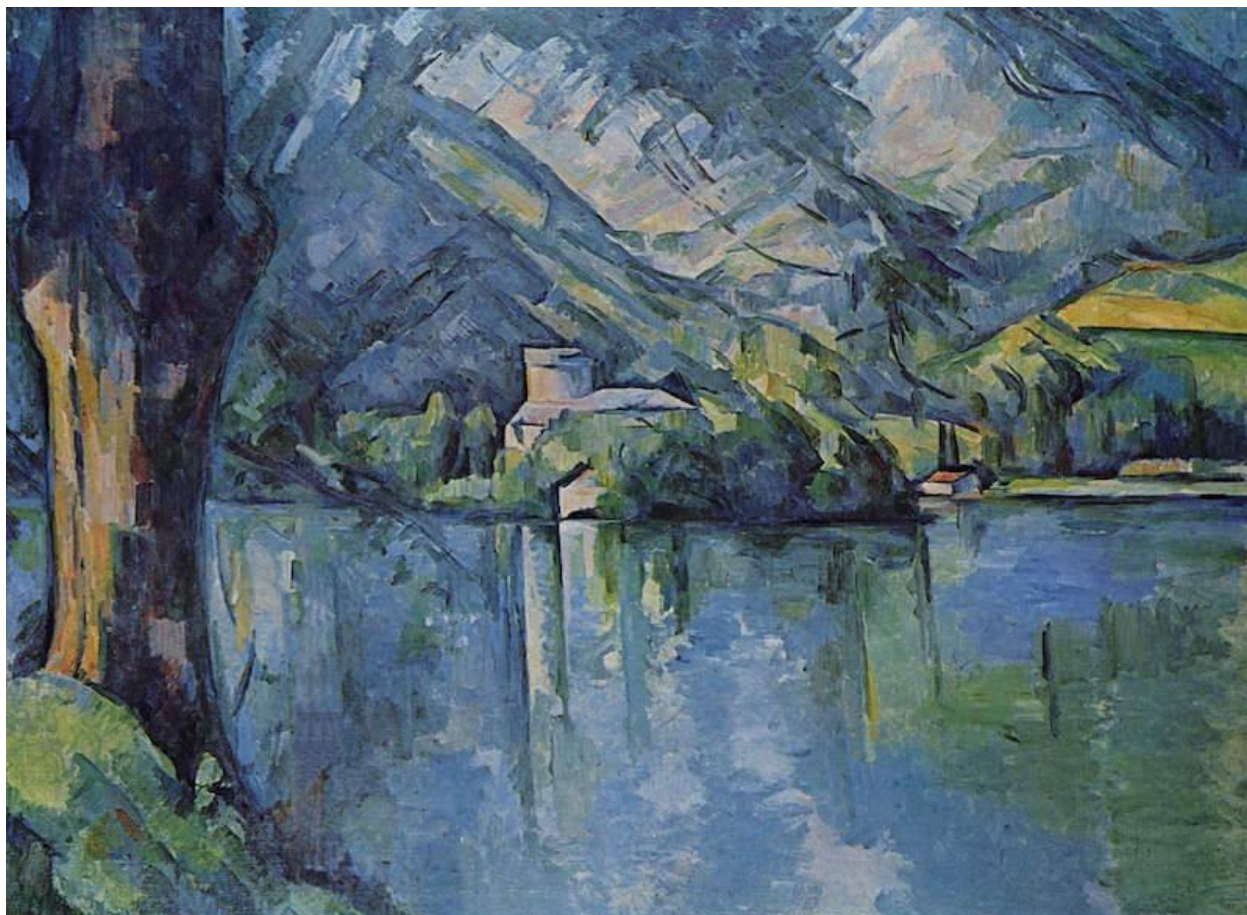
Věděl totiž, že zejména na přírodu se nelze dívat skrze předem dané konstrukty, stejně jako to učinili impresionisté a místo přísných pravidel pařížské akademie začali pracovat zcela jiným způsobem. Na rozdíl od nich ale nechtěl tolik vyjadřovat pocit a atmosféru probíhající ve hře barev a světél, prchavé zachycení dojmu, které se zaznamená v okamžiku, kdy nad jezírkem zapadá slunce, ale pilným studiem přírody zachytit to, co vidí. Nesmíme si zde studium představovat jako nějaký soubor znalostí a vědomostí, které Cézanne nasbíral při pečlivé četbě učebnic biologie, ale jako hodiny a dny precizního pozorování okolní krajiny. Známy je i jeho výrok, že máme „*pojednávat přírodu podle válce, koule a kužele*“.⁷⁴ Ačkoli to Cézanne myslel nejspíš s nadsázkou a v jeho obrazech moc kuželů neuvidíme, tyto tvary mu mohly posloužit jako jakési šablony pro zjednodušení příliš složitých tvarů.

Jak píše Merleau-Ponty, celý život se pohybujeme mezi věcmi, které jsme jako lidé sami stvořili, se samozřejmostí obýváme domy, které jsme postavili stejně jako města a vesnice. Okolí tak obvykle vnímáme bez hlubšího zájmu, vše máme na dosah a postupně jsme si zvykli, že věci kolem nás existují a fungují jako naprosto běžné jevy. Cézanne skrze své umění tuto samozřejmost problematizuje a při zkoumání toho, jak ztvárňuje postavy nebo přírodu můžeme vidět, jak netradiční a osobitý je jeho styl. Merleau-Ponty Cézannovo počínání popisuje následovně; „*Příroda sama je bez atributů, jež ji připravují*

⁷³ CÉZANNE, Paul a Richard KENDALL. *Cézanne vlastní rukou: kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB/art, 2005. s. 36.

⁷⁴ CÉZANNE, Paul a Richard KENDALL. *Cézanne vlastní rukou: kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB/art, 2005. s. 21.

*pro animistická vyznání: krajina je bez větru, voda rybníka v Annecy je bez pohybu a zmrazené předměty váhají jako při vzniku země.*⁷⁵



*Lac d'Annecy, 1896*⁷⁶

Dramatická krajina rozléhající se kolem jezera Annecy působí velmi malebně a pohled na průzračně modré a krystalicky čisté jezero skýtá potěšení pro oko, pokud se ale podíváme na obraz, pak podle Merleau-Pontyho jde o svět neznámý, prosycený nehybností a postrádající vřelost. Pokud se od Cézannových obrazů vzdálíme a půjdeme na výstavu jiných malířů, podle Merleau-Pontyho se po sklíčenosti vyvolané Cézannovou přírodou takřka bez pohybu dostaví jakési uvolnění a radost ze živě vyhlížejících obrazů od jiných umělců.⁷⁷

⁷⁵ PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 43.

⁷⁶ Lac d'Annecy by Paul Cézanne via DailyArt mobile app. DailyArt - Daily dose of art on your phone [online]. [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: <https://www.getdailyart.com/18629/lac-d%27annecy>

⁷⁷ PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 43.

Ačkoli by se mohlo zdát, že Merleau-Ponty upřednostňuje druhou z uvedených možností, snaží se jen ozřejmit fakt, že se Cézanne snaží jít až ke kořenům věcí a přírody tak, aby co nejlépe dokázal interpretovat hloubku a celek v jeho jednotě. Cézanne měl potřebu dospět k hloubce, aby mohl dospět k pravdě, chtěl vědět, aby mohl lépe cítit a dojít tak k dlouho sledovanému cíli v podobě obrazu. Barvy vystupují z kořenů světa a plnosti barvy vždy odpovídala plnost kresby.

Hora Sainte-Victoire, podobná ledovci jež vévodí krajině, byla motivem, k němuž se Cézanne stokrát vracel. Cítil se tam dobře a snažil se podat obraz toho, co má před očima a zároveň zapomenout na vše, co se před ním objevilo.

Merleau-Ponty Cézannovo počínání hodnotí takto; *„Všechny tahy štětce, jež poznenáhlu vytvářejí obraz, jsou podníceny jediným motivem: krajinou v její totalitě a v absolutní plnosti, již Cézanne oprávněně nazýval „motivem“. Začínal tím, že napřed se snažil odhalit geologické vrstvy. Pak už se nehnul a pozoroval rozšířenými očima kolem sebe, řekla paní Cézannová. „Zapouštěl kořínky“ do kraje, aby – zapomněv na jakoukoli vědu – pomocí těchto věd postihl ustrojení krajiny jako rodícího se organismu.“*⁷⁸

Člověk dnešního světa má tendence od vědy očekávat řešení problémů i v takových aspektech, které vědu přesahují. S ohledem na to by se dalo říci, že Cézannovo počínání bylo čisté bytí – hovoříme-li o skutečnosti, že současný člověk žije spíše skrze jsoucna, která jsou snáze uchopitelná, může s nimi manipulovat a přistupovat k nim bez údivu nad samozřejmostí samozřejmého, jak to bylo charakteristické např. u starých Řeků. I když je vše kolem nás tzv. jsoucí, tak i každá jsoucnost má svou vlastní skrytost, což Cézanne dobře věděl. Potřebujeme dohlédnout na horizont, kde se celek skrývá, kde teprve pozorujeme jeho pravdivou hodnotu. Všechny věci směrem k nám vystupují v různých souvislostech – pokud se podíváme např. na dřevěný stůl, každý v něm uvidí něco jiného – kuchař na něj bude pohlížet jako na objekt vhodný ke stolování a truhlář jako na objekt své profese bude hledat profesionalitu, zručnost a typ dřeva, ze kterého je stůl vyroben. Stůl tedy v očích různých lidí vždy na něco poukazuje, zpřístupňuje se nám, avšak bytostný smysl nabývá až při vztažení k horizontu. Horizontem je myšlen jakýsi půdorys, na kterém se ony jednotlivosti teprve ukazují a zpřístupňují se pro naše poznání. To tedy

⁷⁸ Tamt., s. 44.

znamená, že cesta vědy je vydlážděná zkoumáním jednotlivin, jsoucen, oproti tomu filozofie pracuje s pronikáním ke světu v jeho celku bez předpokladu, že jde o věc, kterou jde přesně měřit a dle libosti s ní i manipulovat.⁷⁹

Tuto skutečnost zaznamenává i Merleau-Ponty: „*Zapomínáme na lepkavé a nespolehlivé údaje a přes ně míříme přímo k věcem, jež představují. Malíř se zmocňuje vibrace vnějších jevů, jež jsou kolébkou věcí, a mění tak ve viditelný předmět to, co by bez něho zůstalo skryto v odloučeném životě každého vědomí. Pro takového malíře je možná jen jediná emoce: pocit cizoty, a jediný lyrismus: lyrismus stále znovu a znovu započaté existence.*“⁸⁰

O Cézannovi se často říká, že smyslem jeho existence bylo malovat. Malovat nikoli to, co ví, ale to, co vidí. Přibližně deset let před svou smrtí si pronajal domek poblíž lomu Bibémus a také dům ve zmíněném Chateau Noir, nedaleko hory Sainte-Victoire. Pokud tato hora měla pro Provensálce až mytický význam, stejně jako další hora v Provence, Mont Ventoux, pro Cézanna to platilo mnohonásobně.

Díky hoře Mont Ventoux a italskému spisovateli a básníkovi Petrarcovi, který na ní roku 1335 vystoupil, máme možnost porovnat zcela rozdílné způsoby vnímání. Francesco Petrarca své dojetí z pohledu na krajinu po výstupu na horu popisuje takto: „*Nejprve jsem, dojat neznámým dechem větru a nádherným panoramatem, stál jako omámený. Podíval jsem se dolů. Oblaka mi ležela u nohou, a připadlo mi snazší uvěřit tomu, co se říká o hoře Athos a Olympos, protože na méně známé hoře jsem viděl to, co jsem četl a slyšel o nich.*“⁸¹

Cézanne se ale nechává horou prostoupit a nepřemýšlí o tom, jak by se měl na horu dívat podle toho, co kde četl nebo ji snad porovnával s jinými. Různé interpretace hory Sainte-Victoire asociují spíše klid, nečinnost a mírnost než pohyb. Obrazy s tímto námětem se vyznačují nevšední abstrakcí – barevné plochy a domky jsou na plátně umístěny náhodně a nic nenasvědčuje tomu, že by jednotlivé plochy měly nějaký určitý

⁷⁹ PEŠKOVÁ, Jaroslava a Ladislava SCHÜCKOVÁ. *Já, člověk--: jak dělat vědu o člověku dnes a zítra*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. s. 23.

⁸⁰ PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 44.

⁸¹ BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne: 1839-1906 : průkopník modernismu*. Praha: Slovart, c2004. Místo světového umění. s. 74.

vztah k viditelnému světu.⁸² Může nám činit potíže rozeznat stromy od domků nebo polí, ale při pohledu na obraz jako na celek vidíme, že je vše v naprosté symbióze a naopak přísné a detailní rozpracování jednotlivin jako u jiných malířských mistrů by v tomto případě nejspíš ztratilo svůj smysl.

Motiv volně soustředěných barev Cézanne nazývá pojmem z hudební terminologie – tzv. modulace, kdy jde o přechod z jedné tóniny do druhé. Jde o nanášení barevných linií od studených a tmavých barev jako jsou fialová, modrá a zelená až po světlé a teplé odstíny jako žlutá, oranžová a červená.⁸³

Na Cézannových obrazech na nás Hora Sainte-Victoire působí honosně a mocně, nedá se popřít, že ze světa přírody mu byla velmi blízká říše minerálů – s oblibou maluje kromě hory Sainte-Victoire také různé lomy, skalky a útesy. Pojetí jeho práce obzvláště vynikne ve srovnání s Renoirem. Ten se nachází v ustavičném kontaktu s hmotou, s vegetativním i živočišným životem a rád ve svých obrazech nechává vyniknout smyslnost a náladu chvilkové atmosféry.⁸⁴

Auguste Renoir a další impresionisté měli za cíl vyjádřit především optické rysy přírody či jiných námětů a nebrat tolik v potaz jiné prvky skutečnosti. Důraz byl kladen na hru světla a stínu a přesné tvary, kontury předmětů i černá barva na jejich obrazech neměly místo.⁸⁵ Renoir se nejvíce věnoval figurální malbě a rád se inspiroval starými mistry. S Monetem společně malovali na ostrůvku La Grenouillere, kam se Pařížané každou neděli chodili bavit a vykoupat se. Malíři netrávili čas usilovným pozorováním svého okolí jako Cézanne, ale snažili se zaznamenat náladu letního odpoledne. Zaměřovali se na světlo, jeho odraz a proměnlivost na vodní hladině.⁸⁶

Prostředí, v němž se Cézanne nacházel, mělo kromě jiného vliv na to, že se postupem času Cézannovo impresionistické období vyprofilovalo do něčeho natolik svébytného a osobitého, že by divák při pohledu na Monetovy lekníny ve srovnání s dílem Cézanna jistě neřekl, že se jedná o stejný umělecký směr. Intenzivní světlo a kontrasty, které

⁸² Tamt., s. 75.

⁸³ SAGNER, Karin. *Jak je poznáme?*. V Praze: Knížní klub, 2005. s. 112.

⁸⁴ MÍČKO, Miroslav. *Paul Cézanne*. Praha: Odeon, 1970. Malá galerie (Odeon). s. 68.

⁸⁵ LYNTON, Robert. *Umění světa. Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. s. 47.

⁸⁶ SAGNER, Karin. *Jak je poznáme?*. V Praze: Knížní klub, 2005. s. 14.

nabízel jih Francie, jsou totiž velmi odlišné od prostředí Ile-de-France ležícího na severu země, kde působilo mnoho impresionistů. Absence rozptýleného světla a s tím spojená proměnlivost obrysů forem umožňovaly Cézannovi rozvíjet jeho umělecké ambice.

Téměř neměnné, oku lahodící přímořské prostředí Cézanne popisuje takto: „... *V tuto chvíli jsem ještě nic neudělal. Ale připravuji kompozice, na nichž by práce trvala tři až čtyři měsíce. Pravděpodobně by se daly dokončit, protože vegetace se moc nemění. Jsou zde olivovníky a pinie, které si zachovávají listy. Slunce je tak úžasné, že se zdá, jako by předměty tvořily siluety, a nejen v černé nebo bílé, ale také v modré, červené, hnědé a fialové barvě. Možná se mýlím, ale připadá mi to jako přímý opak modelování. Jak šťastní by zde byli naši slušní krajináři z Auvers... budu-li moci, strávím na tomto místě přinejmenším měsíc, protože zde by k malování bylo potřebné alespoň dvoumetrové plátno.*“⁸⁷

⁸⁷ BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne: 1839-1906 : průkopník modernismu*. [Praha]: Slovart, c2004. s. 39.

3. Merleau-Pontyho povaha vnímání a svět v obrazech

Závěrečná kapitola této práce bude pojednávat především o významu problematiky přínosu zkoumání vnímání u Merleau-Pontyho a rovněž o přínosu umění, které by mělo podporovat duševní rozvoj, mimotechnický pohled člověka na svět a jeho schopnost vést vnitřní dialog.

3.1 Přínos Merleau-Pontyho v percepci světa umění

Význam Merleau-Pontyho filozofie lépe pochopíme, budeme-li mít alespoň lehký nástin toho, jak se k této problematice stavěl jeden z Merleau-Pontyho předchůdců, totiž Martin Heidegger. Pro Heideggera je problematika umění klíčová a zasahuje do jádra jeho filozofie, což Merleau-Pontymu poskytlo půdu pro hlubší zkoumání těchto otázek. Ačkoli je poměrně obtížné rozluštit Heideggerův specifický styl uvažování a psaní, jisté je, že filozofii a umění považoval za něco, co existuje samo o sobě a pro sebe, vědy se naopak nutně rozpadají v dílčí části. Takové rozdělení ústící ve specializaci Heidegger nepovažuje za něco nepřístojného, ale ví, že právě toto je pro vědy charakteristické stejně jako fakt, že věda zkoumá věci samy o sobě pomocí různých metod, což poté sice vždy vyústí v nějaký výsledek, nezřídka ale díky pouze jedné, přísné metodě, která už nepřipouští hlubší souvislosti a okolnosti.⁸⁸

Oblasti umění a estetiky věnoval Heidegger pojednání s názvem *Zrození uměleckého díla*. Otázka po tom, jak se umělecké dílo rodí, je u Heideggera podmíněna tázáním se po jeho bytostném určení. Jeho poznání nezávisí na tom, že na něj ukážeme a budeme se jej snažit nějakým způsobem pojmenovat a zpředmětnit, ale že do něj vstoupíme. Určitou věcnou povahu v sobě každé umělecké dílo vždy obsahuje – ať už jde o sochu, obraz nebo symfonii. Socha by nebyla sochou bez kamene, obraz bez plátna a symfonie bez hudebních nástrojů a jejich ovládání, avšak za tím vším vždy stojí tvořící člověk.

Heidegger v souvislosti s uměním hovoří také o pravdě, kterou však nepojímá jako stvrzení představy o nějaké věci, ale jako odkaz k řecké *alétheii*, což znamená neskrytost,

⁸⁸ STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filozofie*. 3. vyd. Praha: Zvon, 1993. s. 445.

pravda věcí, jež se nám ukazuje.⁸⁹ K tomu, aby se člověk takové pravdě přiblížil, musí nalézt svůj vnitřní duchovní rozměr, usilovat o poznání a kultivovat svou vnitřní sílu tak, aby našel svobodu a odvalu se tázat, což je niterným projevem *hladu po neskrytosti*.⁹⁰

Heidegger se tak obdivuhodným způsobem snaží podat tezi o tom, že umělecké dílo a umění obecně ve své podstatě nejsou jen pouhé objekty, dílčí části dění v kultuře vztahující se k subjektu, ale něco, co zazáří jako drahokam, budeme-li schopni nahlédnout na jejich skutečnost. Umělecké dílo bychom tak měli chápat nikoli v jeho předmětné podobě, jako nějaký znak, ale jako příběh pravdy, který nám může pomoci odhalit počátky. Opět se tak dostáváme k neskrytosti, k pravdě, a sice k výše uvedenému řeckému pojmu *alétheia*. Cílem je tedy pochopit, jak vnímat a přistupovat k uměleckému dílu tak, abychom dokázali nalézt jeho bytostné určení ve smyslu setrvávání a zakoušení jeho otevřenosti a vyzářování.⁹¹

Obecně existuje představa, že podstatu umění obsahuje zejména činnost umělce. Jde však o mnohem komplikovanější vztah – v umělci samotném se dílo rodí a v díle se zase rodí umělec. Avšak ani dílo není pilířem pro umělce, ani umělec pro dílo – vystupuje zde ještě třetí aspekt, díky němuž jsou oba předchozí ve vzájemném vztahu, totiž umění. Ačkoliv jde o abstraktní pojem, obvykle vyvolává představu konkrétních věcí. To by ale znamenalo, že umění jako takové je podmíněno pouze jejich existencí. Heidegger v souvislosti s tím klade důraz na otázku zrození uměleckého díla, která musí bezpodmínečně zůstat otevřená stejně jako jeho bytostné určení. Jsme tak nabádáni k cestě tázání a otevření se tomu, co nám dílo zjevuje, co symbolizuje.⁹²

Otevřeno u Heideggera souvisí se světem a zemí, s jejich setkáváním se v podobě bytí a jeho světlé stránky (světa) a temné stránky (země). Svět a země se nacházejí ve vzájemném bytostném sváru, navzájem spolu komunikují a jedno by nebylo bez druhého.

⁸⁹ Martin Heidegger: Zrození uměleckého díla [online]. [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Zrozen%C3%AD%20um%C4%9Bleck%C3%A9ho%20d%C3%ADla.pdf>

⁹⁰ HOGENOVÁ, Anna. *Předobjednaná budoucnost*. V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2018. s. 174.

⁹¹ OLŠOVSKÝ, Jiří. *Heidegger a Kierkegaard: na cestě k myšlení*. Praha: Akropolis, 2013. s. 127.

⁹² Informační systém [online]. Copyright © [cit. 13.07.2020]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1423/podzim2014/ENS210/um/51272721/heidegger-m-zrozeni-umeleckeho-dila.pdf>

Člověk tvořící své dílo na zemi v údivu a pokoře před světem, vztahuje se k němu a díky pravdě v dílu jej otevírá.⁹³

Heidegger tento vztah vysvětluje takto: „*Na zemi a v zemi zakládá dějinný člověk svůj pobyt ve světě. Tím, že dílo ustavuje svět, ustrojuje zemi. Ustrojení je tu třeba myslit v přísném slova smyslu. Dílo posouvá a udržuje zemi samu v otevřenu světa. Dílo zemi ponechává, aby byla zemí.*“⁹⁴

O vstupování do přítomnosti světa hovoří i Merleau-Ponty a to především na základě tělesnosti. Díky našemu tělu, zkoumajícímu okolí pomocí hry smyslů, jsme si vědomi toho, že jevy kolem nás jsou v podstatě „*perspektivami vůči jednotné věci.*“⁹⁵

Naše počítky, tj. prvotní zrcadlení jevů, jež na nás působí, nám ozřejmují takový způsob bytí, jež je pro danou věc charakteristický. Jak dále Merleau-Ponty uvádí: „*Jednota věci i jednota světa tedy nejsou jednotou logickou, nýbrž spíše fyziologickou, jsou založeny na naší obeznámenosti s horizonty světa, které jsme nemuseli složit z jednotlivých částí.*“⁹⁶

Údělem člověka by tak měla být snaha opustit mělké vody, v nichž se zrcadlí souhrn toho, co již známe a skrze co hodnotíme vše ostatní a nalézat v sobě schopnost být otevřen ke světu a hledat počátky. Nejít tedy podél řeky, ale hledat pramen samotný. Člověk, který dokáže žít ze svého vlastního pramene, stále hledá a nalézá ve svém nitru, stává se člověkem autentickým.

Takovým příkladem může sloužit dílo holandského malíře, Vincenta Van Gogha. Jeho obrazy byly nabitě emocemi a představovaly druh nového umění. Van Gogh ztělesňoval představu trpícího umělce a zároveň génia, kterému se podařilo z umění udělat něco natolik omračujícího, že je dodnes jeho život i dílo obestřeno legendou. S Paulem Cézannem měl společné to, že pilně studoval díla jiných umělců, jeho dopisy zaznamenávají mnoho o jeho přístupu k práci a rovněž přikládal velký význam barvě a

⁹³ OLŠOVSKÝ, Jiří. *Heidegger a Kierkegaard: na cestě k myšlení*. Praha: Akropolis, 2013.s. 132-133.

⁹⁴ Informační systém [online]. Copyright © [cit. 13.07.2020]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1423/podzim2014/ENS210/um/51272721/heidegger-m-zrozeni-umeleckeho-dila.pdf>

⁹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Proměna vnímání a zkušenost pravdy: podklady ke kandidatuře na Collège de France*. Praha: OIKOYMENH, 2017. s. 27.

⁹⁶ Tamt. s. 27.

vztahu k přírodě. Také všechny jeho výtvořné nevyházely primárně z jeho vědomostí, ale ze zkušeností, které si Van Gogh na vlastní kůži prožil. Stejně jako Cézanne znal impresionisty, ale to mu nebránilo vytvořit si vlastní, osobitý styl.⁹⁷

Abychom objevili skutečného Van Gogha, musíme se naplno ponořit do jeho obrazů. Promítá se v nich jeho touha zachraňovat duše, snaha nahlédnout na život nejchudších a nejzuboženějších vrstev lidské společnosti a poslání tvořit umění tam, kde nestačí náboženství. Mnoho jeho obrazů, zejména z raného období, působí velice pochmurně a temně. Jako tomu bylo i u Cézanna, kritici oné doby jistě viděli Van Gogha jako křupana, který naloží svůj štětec těžkým nákladem barvy a maluje svou úmornou práci. Nepostřehli, že mezi malířem a jeho námětem je naprostá jednota, jak můžeme vidět u jednoho z jeho prvních mistrovských velkých děl, *Jedlíků brambor*.

Vše, co z Van Gogha vytvořilo velkého malíře, je přítomné v tomto díle. Hustou a temnou barvu nevybral pro pouhý účinek na obraze, ale aby nastínil svou vlastní filozofii. Obraz na diváka může působit jako by byl spíše vykopán nebo vydolován z útrob země. Pokud se zaměříme na ruce jedlíků, poznáme, že toho mnoho vyjadřují. Jsou to tytéž ruce, které ještě před chvílí kopaly zem a nyní ve světle plynové lampy sahají do mísy. Nevidíme tak venkovskou idylu, ale poctivě a těžce vydobyté jídlo, manuální práci a dřinu, jako by tím Van Gogh chtěl setřít noblesně podané obrazy visící v Pařížském *Salonu*.

Skupinka lidí na obraze právě večeří a jejich bramborová potrava může vypadat jako svaté přijímání těžce pracujícího lidu a Van Gogh si jistě byl vědom toho, že vytvořil obraz plný síly. Možná se snažil z uměleckého světa setřást jeho lhostejnost. Pokud se divák bude chtít nasytit pohledem na zářící a syté barvy, jistě by měl vyhledat umělcova pozdější díla, jako například *Slunečnice* nebo *Obilné pole s vránami*, kterými Van Gogh poměrně jasně dává najevo, že pohrdá pravidly a celé dějiny krajinářství hází do starého haraburdí.

⁹⁷ LYNTON, Robert. *Umění světa. Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. s. 68.



Jedlíci brambor, 1885⁹⁸

Van Gogh dokázal realitu a úděl lidí večeřících u jednoho stolu podat tak věrohodně, že vzbudil nejen údiv, ale i tázání. Jde o filozofické tázání o němž hovoří Merleau-Ponty jako o zrodu nových a nových otázek, které se v nás rodí a my se ptáme, odkud se berou a proč. Podle Merleau-Pontyho se takové tázání nebere z ničeho nic, náhle, ale už dávno probíhá, dávno začalo jako dějinný proces se svou historií, má své trvání v čase a „*je sobě samému dáno, a přichází tedy příliš pozdě na to, aby bylo věděním o naivním světě, a příliš brzy na to, aby vědělo o všem tom, co situačního obsahuje právě jakožto iniciativa, akt vůle, kritický a pozdní kulturní výkon, aby vědělo, kolik je v něm mých vlastních návyků a konvencí.*“⁹⁹

Povšimněme si, že Merleau-Ponty zde hovoří o tzv. *naivním světě*. Tento pojem si můžeme vyložit v rámci tzv. teoretického postoje, kdy opouštíme vnímání světa v tom smyslu, že vše kolem nás bereme jako samozřejmost a zaujímáme takový postoj, kdy se

⁹⁸ The Potato Eaters | Van Gogh Gallery. Vincent Van Gogh Gallery - His Life, Biography and Catalog of Art Works [online]. [cit. 2020-07-13]. Dostupné z: <https://www.vangoghgallery.com/painting/potatoindex.html>

⁹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Smysl filozofického tázání: dva texty k Viditelnému a neviditelnému*. Praha: Filosofie, 2016. s. 25.

snažíme zproblematizovat to *již-znamé*. Něco doposud známého a běžného v našem každodenním životě činíme problematickým a tím prolomíme hradbu našeho manipulování s věcmi okolo ve smyslu funkčních představ.¹⁰⁰

Význam schopnosti tázání a údivu si uvědomoval již Platón, který píše o tom, že: „...právě filosofu náleží tento stav, diviti se; vždyť není jiného počátku filosofie než tento a podobá se, že kdo nazval Iridu dcerou Thaumantovou, nebyl špatný genealog.“¹⁰¹

Aby si čtenář Platónův výrok správně vyložil, je třeba odkazovat na řeckou mytologii, kde Irida (*Iris*) figuruje jako bohyně duhy, jež se rodí z údivu, který představuje Thaumás jakožto mořský bůh. Půvab této asociace spočívá v tom, že pokud k věcem přicházíme bez předem připravených konstruktů a jsme schopni pustit k sobě bytostné otázky, ocitneme se ve vnitřním, niterném dialogu, který nám otevírá pohled na svět bez toho, aniž bychom hleděli pouze na jeho užitek.

Nesmíme zapomenout na to, že takový niterný dialog a samotná filozofie nám nedokáže dát exaktní vysvětlení na naše otázky, takovou domněnku boří i Merleau-Ponty, který poznamenává, že od filozofie nelze očekávat dokonalý obraz reality. Poukazuje ale na jednu zásadní věc, a sice že se filozofie ohledně výkladu světa může ubírat nikoli zvnějšku, ale ponechat svět promlouvat ze situace, kterou v daný okamžik zakoušíme. Na tomto základě tak Merleau-Ponty zdůrazňuje, že se tak dostáváme do takových stavů, které nás svou nepředvídatelností uvedou v údiv. Význam Merleau-Pontyho spočívá i v tom, že podstatu těla vidí jako předmět vědomí a tvořivou entitu, díky které máme možnost být ve vztahu se vším kolem nás.¹⁰²

Intelekt člověka, neboli jeho tvořivost a schopnost adaptace a pohybu se ve světě podle Merleau-Pontyho uskutečňuje prostřednictvím smyslového vnímání odehrávajícího se v těle. Tělo tak není pouhý karteziánský nástroj, ale činné pole, skrze něhož probíhají vztahy s objekty a se světem. Na rozdíl od Descarta, který započal éru, kdy se mnoho myslitelů domnívalo, že lidské tělo není o nic víc než komplikovanější stroj, se Merleau-Ponty snaží tělo ukázat jako živoucí a vnímavé. Hovoří také o dvojí funkci těla,

¹⁰⁰ BENYOVŠKY, Ladislav. *Filosofická propedeutika*. Praha: SOFIS, 1999. s. 12-13.

¹⁰¹ PLATÓN. *Theaitétos*. 2. vyd. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1995. Oikúmené. s. 29.

¹⁰² ABRAM, David. *Kouzlo smyslů: vnímání a jazyk ve více než lidském světě*. Praha: DharmaGaia, 2013. s. 67.

projevující se tak, že „svými „smyslovými poli“, celou svou organizací je jakoby předurčeno k tomu, aby se přetvářelo podle přirozených aspektů světa. Ale jakožto aktivní, schopné gest, výrazů a nakonec i řeči se obrací zpět ke světu, aby jej označilo.“¹⁰³

Absurdita hodnotit tělo jako obyčejný mechanismus vychází z permanentní potřeby vnímat a přizpůsobit se světu, jenž se neustále mění. Tělo jako stroj by tiž nebylo schopno reagovat a vstupovat do situací mimo něj samotné a bylo by tak ochuzeno o řadu prožitků. Díky našemu tělu jsme tak ve spojení se světem a všechno, co tělo vnímá, nelze při bližší úvaze brát jako cokoli definitivního. Můžeme si představit keramickou mísu, kterou máme před sebou a vidíme její tvar a povrch. Jsme ale schopni vidět jen jednu její část, jelikož její zbytek je v současné chvíli neviditelný a to do té doby, než si mísu sami otočíme, abychom ji viděli i z té druhé, dosud skryté strany. Tím se ale dostáváme k paradoxu, že nám v takovém okamžiku opět uniká ta část, jenž byla viděná poprvé. Samozřejmě jsme si vědomi toho, že nezmizela, avšak není možné v tu samou chvíli předmět pozorovat ze všech možných úhlů pohledu. Jde tedy o to, že nám předměty ukazují své specifické stránky skrze nemožnost prozkoumat ty, co se v danou chvíli skrývají. Existence mísy je tak pro mé vnímání nevyčerpatelnou studnou, jelikož mi poskytuje stále skryté struktury a díky tomu vyzývá mě-mou tělesnost k tomu, aby byla v účasti a ve středu pozornosti.¹⁰⁴

Takto by se dala přiblížit filozofie Merleau-Pontyho, který na rozdíl od jeho předchůdců hodnotí věci jako aktivní entity, které se nám samy ukazují, vystávají a nabádají nás k hlubšímu zkoumání. Na výše uvedený příklad ale musíme pohlížet z širšího hlediska, neboť podstatným podnětem pro Merleau-Pontyho pojetí vnímání byla i Husserlova teorie, v níž popisuje koncepci tzv. odstínování. Odstínění věci probíhá při procesu vnímání, kdy vnímaný předmět vystupuje pouze dílčími částmi a nenabízí se celý naráz. Vědomí tak přijímá jen tu stranu, tj. jedno odstínění, a při bližším zkoumání předmětu ze všech stran si vnímající člověk vše spojuje do jednoho celku. Husserl tedy dochází k tomu, že všechny věci se nám jeví v odstíněních a my tak nejsme schopni vnímat všechny jejich vlastnosti naráz, ale skrze jejich posloupnost.¹⁰⁵

¹⁰³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Proměna vnímání a zkušenost pravdy: podklady ke kandidatuře na Collège de France*. Praha: OIKOYMENH, 2017. s. 58.

¹⁰⁴ Tamt. s. 71-73.

¹⁰⁵ ZIKA, Richard. *Jednota transcendence: studie k chápání transcendence ve Fenomenologii vnímání Maurice Merleau-Pontyho*. Praha: Togga, 2012. s. 41.

Merleau-Ponty tento vztah věcí a světa k člověku vysvětluje i v souvislosti s tvorbou Paula Cézanna. Klade důraz na participaci jako na aktivní sounáležitost mezi vnímajícím tělem a tím, co je objektem jeho percepce. Rozličné objekty nebo lidé, které Cézanne ve svých dílech ztvárnil, jeví se a vystupovali před ním s žádostí, aby jim propůjčil smysl a vyjádřil tak to, co mu chtěli říci.¹⁰⁶ Ve vzájemné korespondenci zde vyvstává jak tělo lidské, tak i tělo či tělesnost světa. Dotýkáme se svou rukou kůry stromu a dostáváme od ní zpětnou vazbu tím, že jsme schopni uvědomit si v tu chvíli i naši vlastní hmatatelnost. Zakoušíme tedy dotek kůry stromu, ale i vědomí toho, že nejen my vidíme a vnímáme, jsme totiž sami také viděni a vnímáni.

Jsme tak součástí celku tohoto světa a můžeme si vzpomenout i na svou vlastní prožitou zkušenost, kdy jsme v lese při osamocených procházkách měli pocit, že nás sledují stromy, kameny, keře a i nedaleká lesní říčka vnímá naši přítomnost. Máme možnost uvědomit si, že nejen mocné a prastaré stromy nejsou pouhé objekty sloužící k užítku člověka, ale především něco, co nás bytostně oslovuje a vybízí k tomu, abychom si uvědomili naši provázanost s celou zemí. Přístup člověka k přírodě ve smyslu jejího ovládnutí, pocitu nadřazenosti a nezodpovědné manipulace s ní ho nakonec může stát vykořeněností z jeho podstaty a nakonec i zpusťšenou a prázdnou zemi, ze které si už díky své chamtivosti a nenažranosti nebude moci vzít vůbec nic.

Merleau-Ponty si je vědom takové transcendence, tj. přesahování světa a to zejména do lidské subjektivity, představující „bytí ke světu“ (*être-au-monde*).¹⁰⁷ My svět zakoušíme tím způsobem, že rozpoznáváme určitý styl, charakteristický pro způsob jednání dalšího jednotlivce aniž bychom jej museli nějak přesně označit. Dá se říci, že umění chápat svět tak probíhá během neplánované nápodoby světa, kdy může být příkladem „modré chování“ (*la conduite du bleu*).¹⁰⁸

Merleau-Ponty poukazuje na francouzského spisovatele André Malrauxe, zmiňujícího se o příhodě jistého hostinského z Cassis, který spatřil malujícího Renoira poblíž moře s koupajícími se ženami. Hostinský zpozoroval, že Renoir si „realitu“ trochu pozměnil.

¹⁰⁶ PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 47.

¹⁰⁷ ZIKA, Richard. *Jednota transcendence: studie k chápání transcendence ve Fenomenologii vnímání Maurice Merleau-Pontyho*. Praha: Togga, 2012. s. 85.

¹⁰⁸ Tamt. 86.

Ve skutečnosti totiž Renoir nemaloval na základě pečlivého studia moře, ale díky jeho vidění skryté varianty světa, pomocí které chtěl interpretovat příznačné rysy a vlastnosti vody.¹⁰⁹ „Každý obraz tedy vypovídá o něčem a podává novou soustavu ekvivalencí, která vyvolává znepokojení, ale přichází ve jménu pravdivějšího vztahu mezi věcmi, než jaký je mezi jejich obvyklými uvolněnými svazky. Svobodné vidění a akce decentrují a přeskupují předměty malířova světa a slova u básníka.“¹¹⁰

3.2 Přínos umění pro člověka v průběhu dějin

Civilizace prožívaly během své existence vzestupy a pády. Občas se stalo, že jediné, co po sobě zanechaly, bylo umění. Například vyobrazení lidského těla je jednou z jeho nejranějších forem. Naše touha tvořit obrazy, sochy a další formy umění je jednou z nejintimnějších a vymezujících vyjádření toho, jak vnímáme sami sebe i svět kolem nás. Jde o vyjádření našich pocitů a myšlenek o světě, které využíváme jako míru pro interpretaci toho, co vidíme. Civilizace vždy byla úzce spjata také s krajinou, která pomáhala pochopit, kdo jsme a kde je náš domov. I přesto však krajina vždy nebyla zobrazována tak, jak vypadá. Často se totiž jedná o naše představy toho, jaká by měla být, možná jako utopie nebo útočiště před rychle se měnícím světem.

Umění také mohou zosobňovat naše sdílené hodnoty nebo snaha nahlédnout za horizonty našeho světa. Pokud se ale zamyslíme hlouběji, co je to vlastně umění, umělecké dílo a jakou hodnotu má pro člověka, ať už se jedná o umění, které tvoří pod vlivem své doby či jen s odstupem studuje díla jeho předků? Zájem o umění nám může zprostředkovat nejen širší rozhled v této oblasti, schopnost estetického porozumění, ale také možnost nahlédnout do mentality, vnímání světa a každodenního života lidí žijících staletí před námi.

Sloužilo vždy umění pro potěšení smyslů, jinými slovy jako zprostředkovatel estetického konzumování, nebo mělo význam i z hlediska účelovosti a nějakého praktického využití?¹¹¹

¹⁰⁹ PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 68.

¹¹⁰ Tamt. s. 68.

¹¹¹ PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Praha: Malvern, 2013. s. 22.

Jistě záleží především na člověku, jak se rozhodne k umění přistupovat a jakým způsobem jej bude hodnotit, důležité ale je, aby nezapomněl, že za každým dílem stála nějaká tvořivá síla jakožto nositelka na první pohled skrytých významů a odkazu k určité, vnitřně prožité zkušenosti. V poslední části této práce se tedy budeme blíže věnovat různým interpretacím náhledů na svět skrze umění a to s důrazem na tělo a tělesnost, jež bylo jedním z hlavních pilířů filozofie Merleau-Pontyho.

3.3 Ráj na nebi, peklo na zemi

Jedním z nejpodnětnějších a nejzajímavějších období v naší historii pro zkoumání vnímání a zobrazování těla je epocha středověku. Jak bylo podotknuto v předešlých kapitolách, tato éra byla pozoruhodná svým ambivalentním přístupem k tělesné schránce člověka a její interpretace nám zanechaly jedinečné zprávy o jejím vnímání. Tehdy byla téměř veškerá činnost člověka směřována výhradně jako příprava na „opravdový život“ po smrti a hledělo se zejména na složku duchovní, přesto ale máme prameny o tom, že touha po poznání vnitřních mechanismů a funkcí těla se nezdá promítala do činností, na které církev hleděla přinejmenším s pohoršením a odporem. Jedním oborů, který pro své konání vyžadoval alespoň minimální podporu pomocí vizuálních ukázek, byla bezesporu medicína.

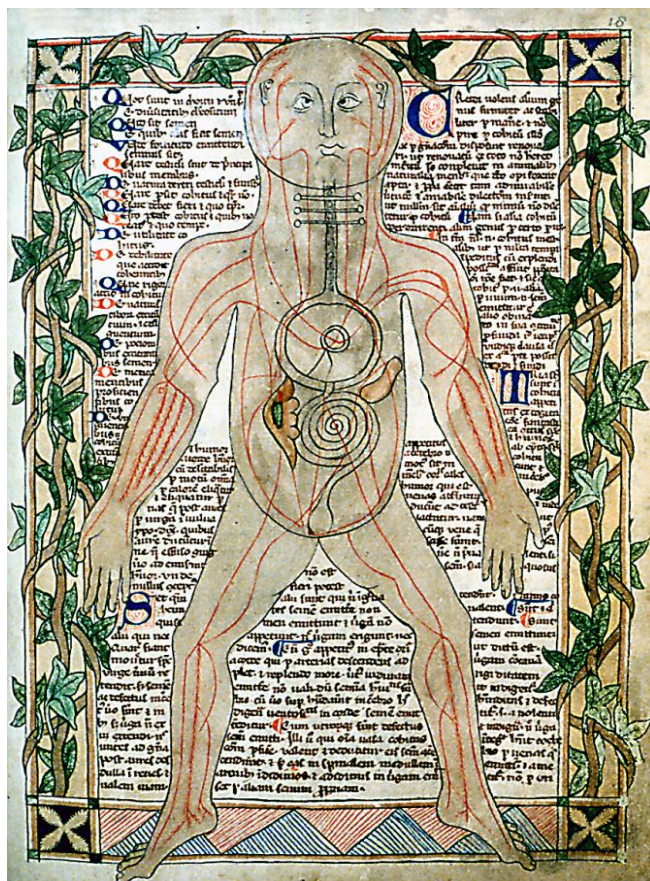
Ve středověku vzniklo několik lékařských fakult, jejichž působení však bylo ovlivněno církví a tak docházelo k mnohonásobným konfliktům. Lékařství tehdy dělila poměrně úzká hranice od nežádaných magických a čarodějnických praktik, což bylo velmi problematické a mnoho lidí také za svou snahu pomoci často zaplatilo životem, jelikož převládala představa, že rozhodování o osudu nemocného člověka patří pouze do rukou Boha.

Stávalo se, že jako lékaři nebo chirurgové byli zhusta do této „profese“ nabíráni lidé z nevzdělaných vrstev, patřili k nim např. lazebníci, jejichž praxe se nezdá omezovala na pouštění žilou.¹¹²

Postoj církve k lidskému tělu přirozeně bránil vykonávat pitvy. Ačkoli se první pitvy v rámci přípravy lékařů objevují až kolem první čtvrtiny 13. století, mnohdy nezbývalo nic jiného, než tělo získat jeho odcizením z hrobu, což bylo pronásledováno.¹¹³

¹¹² LE GOFF, Jacques, Jean-Claude SCHMITT a Franco ALESSIO. *Encyklopedie středověku*. Vyd. 2. Praha: Vyšehrad, 2008. s. 336.

Ne každý měl ale odvahu se v noci pohybovat na hřbitově s cílem nepozorovaně vykopat a zmocnit se těla nebožtíka pro vědecké účely, a tak máme šanci nahlédnout na mnohdy pitoreskní představy o uspořádání lidského organismu očima středověkého člověka. Středověké lékařství totiž vycházelo zejména z poznatků starověkého lékaře Galéna a snaha pokračovat ve výzkumu či odvaha klást nové podněty k dalším objevům se setkávaly s nepochopením.¹¹⁴



Anatomical illustration showing the veins. England; late 13th century¹¹⁵

Ani umělci, zejména malíři to v době středověku neměli jednoduché. Jejich práce byla zaměřena primárně na náboženskou tematiku a obraz jako takový symbolizoval hlavně výraz z latiny – *imago*, na jehož základě můžeme proniknout k podstatě středověkého pojetí světa i člověka. Tento pojem představuje nejen malby, sochy a vitráže, ale zahrnuje v sobě taktéž *imaginatio*, což jsou obrazy tvořící se v mysli člověka v průběhu jeho

¹¹³ LE GOFF, Jacques a Nicolas TRUONG. *Tělo ve středověké kultuře*. Praha: Vyšehrad, 2006. s. 88-89.

¹¹⁴ Tamt. s. 85.

¹¹⁵ Ancient and Medieval Anatomy | Before Newton. Before Newton | HSCI 3013, Kathleen Crowther, University of Oklahoma [online]. [cit. 2020-07-16]. Dostupné z: <https://beforenewton.blog/human-body/november-25-anatomy/>

rozjímání, snů a představ podstatných pro duchovní prožitek, promítajících se do obrazů v materiálním slova smyslu, jejichž hlavním úkolem bylo zprostředkování podpory „zbožnosti kleriků i prostých věřících.“¹¹⁶

Středověké výtvarné umění tak mělo funkci zejména vzdělávací a mystickou a jeho provedení bylo velice specifické, jak uvádí Le Goff: „... středověké obrazy řeší vztah mezi postavou a pozadím úplně jinak než obrazy renesanční a pozdější: nevědí nic o uspořádání prostoru podle pravidel perspektivy a naopak upřednostňují jednolitě „vrstvení“ postav, umísťující postavy nad sebe na prostorově nerozlišeném plánu „zobrazovací plochy“.“¹¹⁷

Mohlo by se tak zdát, že umění této doby bylo poněkud jednotvárné a z toho důvodu nesmíme opomenout výjimečného umělce, který rovněž vynikal odlišným pohledem na vnímání objektů kolem sebe a díky své brilantnosti předčil mnoho svých současníků. Byl to Jan van Eyck, holandský malíř, jehož obraz *Zvěstování* nás zasáhne svou intenzitou okamžiku a skutečností, že dvě postavy na obraze jsou v neuvěřitelně těsné blízkosti. Na této přes šest set let staré olejomalbě můžeme spatřit intimní moment, intenzivně soukromou chvíli překypující zpola ukrytým poselstvím. Obraz zdánlivě přináší zprávu oznamující slavnostní příchod nových idejí, které brzy změní svět. Jeho postavy diváka vtáhnou dovnitř, obzvláště postava Panny Marie právě se dozvídající, že bude matkou Boží. Velmi zajímavé je, že autor do obrazu zakomponoval i text – na pozdrav anděla Marie odpovídá slovy *pohled' na služebnici páně (ecce ancilla domini)*.¹¹⁸ Její slova jsou namalována vzhůru nohama a směrem zezadu dopředu, aby si je tak Bůh ze své perspektivy mohl lépe přechíst z nebeských výšin. Obraz také obsahuje skryté poselství současně o staré i nové víře. Při pečlivějším zkoumání si můžeme povšimnout znázornění Boha zasazeného do vitráže, což odkazovalo na důraz existence jednoho jediného boha tak, jak to bylo v souladu se starou židovskou tradicí. Ideu jediného Boha posléze nahrazuje křesťanská svatá trojice, kterou zde symbolizují tři okna, představující trojí identitu, tedy Boha Otce, Syna a Ducha svatého. Obraz je naplněn odkazem na starý zákon a na triumf nové víry, tedy křesťanství. Pokud se zaměříme na dlaždice, spatříme na nich znamení zvěrokruhu symbolizující nadvládu Boha nad planetami. Van Eyck svou

¹¹⁶ LE GOFF, Jacques, Jean-Claude SCHMITT a Franco ALESSIO. *Encyklopedie středověku*. Vyd. 2. Praha: Vyšehrad, 2008. s. 432.

¹¹⁷ Tamt. s. 433.

¹¹⁸ Jan van Eyck, The Annunciation, 1434/1436. National Gallery of Art [online]. Copyright © 2020 National Gallery of Art [cit. 16.07.2020]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/collection/highlights/van-eyck-the-annunciation.html>

pozornost nejvíce věnoval archandělovi Gabrielovi, oproti němuž je postava Marie poněkud monochromatická. Gabrielův oděv působí velmi realisticky, stejně jako celý chrám a různé předměty v něm, což v nás vyvolává pocit, že stačí dotek, a staneme se součástí obrazu. Schopnost vtáhnout diváka do obrazu byla zásluhou Van Eyckova talentu, který dokázal v díle vytvořit natolik rozsáhlé prostory a rozvinout je pomocí lineární perspektivy natolik, že se divák v jeho prostorech mohl stát účastníkem samotného dění.¹¹⁹

Díky malířovým schopnostem se tak i jeho další díla vyznačují nenásilnou a tajemnou hrou v komunikaci s jejich pozorovatelem, a jak píše Merleau-Ponty: „*Perspektiva je mnohem víc než jen technickým tajemstvím k napodobení reality, jež by se dávala tak jak je, všem lidem. Je to objev určitého světa, uchopeného a ovládaného skrz naskrz syntézou jediného okamžiku.*“¹²⁰

¹¹⁹ GEBHARDT, Volker. Malířství. Brno: Computer Press, 2004. s. 39.

¹²⁰ PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 63.



Zvěstování, 1434-1436¹²¹

S nástupem renesance se měnila nejen technika malířství, ale i úloha umělce, který mohl projevit svou individualitu a na kterého již nebylo pohlíženo jako na řemeslníka v době středověku. Středověký umělec byl chápán jako člověk, jehož nejvyšším posláním bylo sloužit s pokorou společnosti i víře. Scholastická filozofie umění nedávala autorům prostor promítnout do díla jejich osobnost.¹²²

Rozdíl spočíval i v tom, jak renesance nahlížela na umění starověku, v němž již nespatořovala hrozbu v podobě pohanského světa, ale inspiraci antickými ideály a zaměřením na člověka. Středověk sice mnoho estetických záležitostí z antiky přijal, avšak

¹²¹ The Annunciation Posters and Prints | Posterlounge.com. Your Shop for Wall Art & Fine Art Prints | Posterlounge [online]. Copyright © 2003 [cit. 16.07.2020]. Dostupné z: <https://www.posterlounge.com/p/578231.html>

¹²² ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2007. s. 162-163.

skrže křesťanské nazírání na svět. Kultura středověku je tak především výkladem předešlé doby a na zpracování vlastních zkušeností se téměř nezaměřuje.¹²³

Na renesanci můžeme pohlížet jako na dobu narůstající expanze a propojenost různých světů, v nichž estetické vlivy a jiné záležitosti putují skrže kontinenty, a to snad poprvé za celou historii. Pokud se našel umělec s velkou invencí a schopností překonávat zavedené hranice, konečně mohla veřejnost dát najevo, že se projevil velký talent. Jedním z takových byl Michelangelo, ohromující svou vynalézavostí a jedinečností a i díky němu začal vznikat nezávislý kult umělce, jakožto génia. Můžeme o něm říci, stejně jako o jeho současníkovi da Vincim, že byl všestrannou renesanční osobností, do jehož repertoáru spadalo nejen malířství, ale i sochařství a architektura.

Sváma rukama Michelangelo oživoval hmotu, v jejímž výsledném zpracování spatřujeme bolest, v reálném životě ukrytou v nitru. Skrže bolest byla patrná i lidská dychtivost po osvobození od těžkého života na zemi ústící v představu věčnosti. Vnitřní boje odehrávající se v duši člověka Michelangelo dokázal asociovat ve svých dílech s nadsmyslovým charakterem, v nichž se odrážela touha lidstva po spojení s universem. Jak uvádí Štech, „... *v útvarech tohoto rázu jako by se rozpřáhalo samo lidstvo vesmírem. Jedinec dostupuje jimi výš, než může dosáhnouti svým tělem. Veliké dílo přerůstá dalece jeho existenci.*“¹²⁴ Konkrétní dění umělec převádí do duchovní sféry, v níž se přítomnost téměř proměňuje v jakýsi vzdálený prelud. Způsob Michelangelovy tvorby umožňoval posunout vize „... *empirických věcí v jedinečnost zážitku udavšího se mimo zkušenostní kolej. Tlumočí stavy snu, úžasu, vidění, transu, děsu, přechodu, opouštění, jak se dostavují pod tlakem osobní nutnosti.*“¹²⁵

Byla by škoda v souvislosti s těmito vizionáři opomenout i jejich dalšího současníka s netradičním pohledem na svět, nizozemského malíře Hieronyma Bosche. Ten na svět nahlížel především jako na líheň hříchu a úpadku lidstva a ve svých obrazech to nepokrytě dával najevo. Je pozoruhodné, že v jeho díle jsou patrné prvky surrealismu, proudu vzniknuvšího o několik století později, pro který byl Bosh jistě jedním ze zdrojů inspirace.

¹²³ Tamt. s. 13.

¹²⁴ ŠTECH, V. V. *Skutečnost umění: Úvaha o příčinách, způsobech a smyslu tvorby*. Praha: Václav Poláček, 1946. s. 140.

¹²⁵ Tamt. s. 140.

Boshova bujná fantazie a apokalyptické vize odrážely jeho snahu zachytit svět v jeho celku a rovněž i poselství zakomponované v moralistických alegoriích a symbolech. Bosh si dokázal pohrávat s nejistotou svého okolí, které nebylo schopno s jistotou říci, zda-li jsou jeho pekelní tvorové vyvrženi z pekla nebo jsou tajnými obyvateli tohoto světa. Triptych s názvem *Zahrada pozemských rozkoší* odhaluje obdivuhodnou podívanou, s největší pravděpodobností patřící mezi nejznámější díla tohoto mistra, který dokázal nastínit temnější stránku lidské duše.¹²⁶

V levé části obrazu se nachází zpodobnění Adama a Evy, kolem kterých se pohybují různá zvířata a pozornost upoutá i neobvyklý strom. Ve střední části vidíme obskurní fontánu a všude okolo skupinky lidí, zaneprázdněných požitky a sexuálními radovánkami. Při bližším zkoumání si můžeme povšimnout jahod a jiných plodů, které jsou sice ztvárněny v nepoměru k lidské postavě, mají ale za úkol naznačit Boshův záměr vyličit snový, vnitřní svět. Pravá část je zosobněním samotného pekla, zdůrazňující zlověstný ráz celého obrazu.

Boshovo dílo reflektuje mravní úpadek společnosti a její krizi, což bylo důsledkem pádu feudalismu. Podzim středověku vystřídala renesance zaměřená na humanitní a antické ideály, avšak tento rozkvět se týkal zejména Itálie, zatímco v zaalpské oblasti zavládl chaos a rozklad, který přispěl k dezorientaci a ztráty pevné půdy pod nohama. Dopad krize se však odrazil v uměleckém vyjádření, ať už šlo o malířství nebo písemnictví. Bosh, jehož duch byl stále ovlivněn středověkem, se dokázal rychle zorientovat v měnící se době a díky pronikavému intelektu tak zhodnotit situaci, v níž se zrcadlila narůstající nestvůrnost světa, ve kterém žil. Boshův triptych *Zahrada pozemských rozkoší* představuje jakési jeviště hrůzy, obsahující hlubokou symboliku se záměrem varovat lidstvo před jeho zkázou a vyzvat jej tím k důkladné sebekázní.¹²⁷

¹²⁶ ECO, Umberto, ed. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. s. 101-102.

¹²⁷ PEŠKOVÁ, Jaroslava a Ladislava SCHÜCKOVÁ. *Já, člověk--: jak dělat vědu o člověku dnes a zítra*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. s. 190-193.



Zahrada pozemských rozkoší, 1505-1510¹²⁸

Zde máme jen stručný výčet toho, jak různé historické, kulturní a náboženské události formovaly pohled na svět, stejně tak, jako mysl některých znamenitých umělců dokázala předstihnout svou dobu díky jejich nekonvenčnímu a nadčasovému přístupu.

Příznačným přirovnáním k dnešní době by tak mohla být Boshova *Lod' bláznů*. Posádka bezstarostně a bezcílně pluje po rozbouřeném moři a stará se jen o vlastní potěšení a prospěch bez ohledu na druhé, bez jistoty zakotvení.

Stejně tak je dnes svět nastavený především na vyhledávání požitků a opojení, obklopování se jsoucný, a jak píše Hogenová: „*Bezcílnost je zastoupena cíli, jež jsou pouhými prostředky pro zintenzivňování pocitu života, jenž se stal středem, kolem kterého se točí vše: nejvyšší politika i rozhodování každého z nás.*“¹²⁹

Podle Merleau-Pontyho tak určité umělecké směry a profesní trajektorie jednotlivých umělců směřovaly k mistrovským dílům jakožto k milníkům malířského vývoje. Důraz klade i na smysl děl u velkých klasiků, kteří měli tendence osvobodit výtvarné techniky ze

¹²⁸ The Garden of Earthly Delights Triptych - The Collection - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. [cit. 2020-07-17]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>

¹²⁹ HOGENOVÁ, Anna. *Předobjednaná budoucnost*. V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2018. s. 109.

zajetí zaběhlých konvencí a stali se tak pomyslnými mluvčími ve svém oboru. Stali se těmi, kteří s upřeným pohledem na svět věřili v nalezení tajů dokonalého vyobrazení a aniž by si toho byli vědomi, položili základy pro transformaci, která se posléze stala v malířských kruzích uvědomělou. Merleau-Ponty pokračuje tezí, že „*není možno klasické malířství definovat zobrazováním přírody nebo odkazem na „naše smysly“, ani moderní malířství nelze vymezit odkazem na subjektivno. Již vnímání klasiků bylo závislé na jejich kultuře, stejně jako naše kultura může rovněž ovlivňovat naše vnímání viditelného světa.*“¹³⁰

Viditelný svět tak nespadá pouze pod doménu klasických metod, stejně tak jako moderní malířství není pouhým odkazem malířova nitra. Merleau-Ponty totiž poukazuje na skutečnost, že nejde ani tak o rozhodování mezi uměním a světem, ale o podstatu symbiózy a pronikání jednoho k druhému.¹³¹

Pro život člověka je kontakt s uměleckými díly velmi podstatný a obohacující. Důležité ale je, aby se studium těchto děl nestalo pouhým požitkem, ale podněcovalo touhu hledat jejich smysl a skryté pozadí, ať už z hlediska kultury nebo skrze zákoutí umělcovy duše. Na takové cestě je člověk schopen budovat pilíře estetických i etických hodnot, což přispívá nejen ke kultivaci jeho osobnosti, ale i k získání nadhledu v každodenním životě. Význam umění můžeme spatřovat v mnoha oblastech, jako např. poznávání sebe sama, v péči o duši, k hlubšímu porozumění mentality a života společnosti v dějinách, k pochopení problematiky lidské existence i jako podnět k transcendenci ve smyslu překračování vlastních mezí aj.¹³²

3. 4 Smysl lidské existence a její poselství na pozadí uměleckých děl

Je nám tedy známo, že problematika lidské existence a trpkost z poznání lidského údělu se promítala do kultury a umění, ať už se jednalo o válečné konflikty nebo jen trýznivý pocit nad marností lidského počínání. V umělecké tvorbě tak máme možnost často pozorovat např. motivy z prostředí cirkusu, vyznačujícího se riskantní, ošidnou a fantaskní atmosférou. Válečné konflikty 20. století na společnost dopadly devastujícím způsobem. Pod jejich vlivem vzniklo i jedno z nejikoničtějších děl první poloviny 20. století,

¹³⁰ PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 61.

¹³¹ Tamt. s. 61.

¹³² PEŠKOVÁ, Jaroslava a Ladislava SCHÜCKOVÁ. *Já, člověk--: jak dělat vědu o člověku dnes a zítra*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. s. 164-165.

Picassova *Guernica*. Námětem se Picassovi stalo zničení španělské vesnice se stejným názvem. Tento obraz byl malován na objednávku a po zhotovení byl shledán jako příliš abstraktní a málo srozumitelný pro běžného člověka. Picassovým cílem ale bylo poskytnout zprávu o brutalitě války a tyranie skrze zjevnou nesourodost.

Charakter tohoto umění odpovídá duchu doby, v němž vznikalo. Moderní umění je tak především projevem pocitu odcizenosti, touhy po svobodě a také přináší umělci možnost vyjádřit se na základě jeho individuálního protestu vůči odosobněné společnosti.

Merleau-Ponty hovoří o lidském gestu jako o zprostředkovateli určitého významu, přesahující existenci na základě vytvoření smyslu, z čehož vyplývá, že podstatou každého gesta je počátek a přesah přítomnosti a tím tak vyvrací jeho uzavřenost. Jak dále poznamenává, „*Kulturní tvorba nemá žádný účinný dopad, nenalezne-li ve vnějších podmínkách svého nositele.*“¹³³

Dědictví těchto děl pak v budoucích generacích stimuluje intenzivní popud nevnímat obrazy jako pouhá plátna s nánosem barev, ale uvědomit si symboliku, kterou autor do díla vnesl díky svému specifickému vyjadřování na pozadí kulturních a životních událostí.

¹³³ PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. s. 79.

Závěr

Cílem této práce bylo uchopit problematiku filozofie Maurice Merleau-Pontyho a jeho předchůdců ve vzájemné korespondenci s výtvarným uměním. První část práce se věnuje zejména teoretickým východiskům fenomenologické filozofie Maurice Merleau-Pontyho s důrazem na tělo, tělesnost a vnímání. Bylo vysvětleno, že Merleau-Ponty nijak nepopíral význam vědy, byl si však vědom toho, že k podstatě věcí se nelze dobrat pouze na základě rozumu, ale zejména pomocí smyslového vnímání. Tělu přisuzuje charakter živého subjektu, skrze něhož jsme v interakci s naším okolím a můžeme jej tak zkoumat. Smyslovou zkušenost tak není možné považovat za pouhé zdání. Přínos filozofie Merleau-Pontyho tedy spočívá ve zdůraznění tělesného schématu jakožto podmínky pro lidskou existenci a tvoří tak základ pro naše vnímání. Obzvláště obtížné je potýkat se s touto skutečností v dnešní době, tolik charakteristické svým zaměřením na efekt, na jsoucna a hledání jistot v podobě analýz a přesných výsledků.

Následně se práce zabývala životem a dílem malíře Paula Cézanna, který navzdory svému neutěšenému duševnímu stav měl tu odvahu postavit se zakořeněným konvencím v uměleckých kruzích. Cézanne žil v době impresionistů, a ačkoli měl tento nově vznikající směr na jeho dílo nesporný vliv, byl to on, kdo malířství posunul k novému způsobu znázorňování. Přišel s novým stylem malířství a předměty či krajina byly jeho hostinou pro oči. Na rozdíl od impresionistů, kteří zdůrazňovali pomíjivost plynoucí z prchavého okamžiku, snažil se zaznamenat pouze to, co viděl. Mezi Cézannovy nejznámější náměty patří hora Sainte-Victoire a vztahu mezi malířem a touto horou je věnována jedna z kapitol této práce. Horu namaloval ze všech možných úhlů, což jen odráží jeho cit pro hloubku a otevřenost nechat přírodu vystupovat a mluvit samu za sebe. V závěru se práce pokouší o nástin přínosu umění pro duši člověka, jeho měnící se podobu na základě mentality, vnímání kultury a výtvarného umění v průběhu dějin a konečně pak význam percepce v umění u Merleau-Pontyho. Zmíněni jsou i ti umělci, kteří svým specifickým vyjadřováním a výjimečným nadáním položili ve výtvarném umění pilíře pro jeho další vývoj.

Hlavní přínos diplomové práce spočívá v její snaze vytvořit ucelený obraz o proměnách ve vnímání umění, o jeho vlivu na společnost a nevynechává ani reflexi postavení a chápání umělce jako tvořivé síly v určitých historických obdobích. Diplomová práce tak

může posloužit těm, kteří se zajímají o filozofii Merleau-Pontyho v rozsáhlém kontextu dějinném, myšlenkovém i kulturním.

Stálý zájem o dějiny umění, umělecká díla konkrétně a filozofii odkazuje na jejich nesmírnou sílu a energii, která navzdory toku času vystupuje stále na povrch a pro pozorného diváka nebo člověka s pozitivním přístupem k vnitřnímu dialogu může být podnětem pro nazírání světa z nezúžené perspektivy, přesah vlastních hranic a umění naučit se pozorovat věci v jejich neskrytosti.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ABRAM, David. *Kouzlo smyslů: vnímání a jazyk ve více než lidském světě*. Praha: DharmaGaia, 2013. ISBN 978-80-7436-024-4.

BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne: 1839-1906 : průkopník modernismu*. [Praha]: Slovart, c2004. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-612-5.

BENYOVSZKY, Ladislav. *Filosofická propedeutika*. Praha: SOFIS, 1999. ISBN 80-902439-8-3.

CÉZANNE, Paul a Richard KENDALL. *Cézanne vlastní rukou: kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB/art, 2005. ISBN 80-7341-574-7.

ECO, Umberto, ed. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0.

ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-892-3.

GEBHARDT, Volker. *Malířství*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2004. 216 s. ISBN 80-251-0286-6 il.

HAINING, Peter. *Zdi iluzí: sbírka povídek od nejlepších beatnických autorů*. Bratislava: Motýl, 1998. ISBN 80-88775-87-6.

HOGENOVÁ, Anna. *Předobjednaná budoucnost*. V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2018. ISBN 978-80-7603-008-4.

HUSSERL, Edmund. *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie: úvod do fenomenologické filozofie*. Vyd. 2., (repr. 1. vyd.). Praha: Academia, 1996. Filozofická knihovna. ISBN 80-200-0561-7.

LE GOFF, Jacques, Jean-Claude SCHMITT a Franco ALESSIO. *Encyklopedie středověku*. Vyd. 2. Praha: Vyšehrad, 2008. ISBN 978-80-7021-917-1.

LE GOFF, Jacques a Nicolas TRUONG. *Tělo ve středověké kultuře*. Praha: Vyšehrad, 2006. Kulturní historie. ISBN 80-7021-826-6.

LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. Umění světa.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. Teorie - Texty.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Proměna vnímání a zkušenost pravdy: podklady ke kandidatuře na Collège de France*. Praha: OIKOYMENH, 2017. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-236-3.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Smysl filosofického tázání: dva texty k Viditelnému a neviditelnému*. Praha: Filosofía, 2016. Parva philosophica. ISBN 978-80-7007-458-9.

MERLEAU-PONTY, Maurice a Stéphanie MÉNASÉ. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-287-5.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH, 1998. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-86005-82-8.

MÍČKO, Miroslav. *Paul Cézanne*. Praha: Odeon, 1970. Malá galerie (Odeon).

OLŠOVSKÝ, Jiří. *Heidegger a Kierkegaard: na cestě k myšlení*. Praha: Akropolis, 2013. ISBN 978-80-7470-044-6.

PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Praha: Malvern, 2013. ISBN 978-80-87580-37-0.

PATOČKA, Jan, VOJTĚCH, Daniel a Ivan CHVATÍK, ed. *Umění a čas: soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-7298-114-5.

PEŠKOVÁ, Jaroslava a Ladislava SCHÜCKOVÁ. *Já, člověk--: jak dělat vědu o člověku dnes a zítra*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. Učebnice a příručky pro vysoké školy.

PLATÓN. *Theaitétos*. 2. vyd. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1995. Oikúmené. ISBN 80-85241-82-X.

SAGNER, Karin. *Jak je poznáme?*. V Praze: Knižní klub, 2005. ISBN 80-242-1520-9.

STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filozofie*. 3. vyd. Praha: Zvon, 1993. ISBN 80-7113-058-3.

ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako vyjádření smyslu: filozofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. Estetika (Pavel Mervart). ISBN 978-80-7465-115-1.

ŠTECH, V. V. *Skutečnost umění: Úvaha o příčinách, způsobech a smyslu tvorby*. Praha: Václav Poláček, 1946. Doby, postavy a díla (Václav Poláček).

VAŇKOVÁ, Irena. *Nádoba plná řeči: (člověk, řeč a přirozený svět)*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-1122-8.

Vágnerová, Marie. *Základy psychologie*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2004. 356 stran. ISBN 80-246-0841-3.

ZIKA, Richard. *Jednota transcendence: studie k chápání transcendence ve Fenomenologii vnímání Maurice Merleau-Pontyho*. Praha: Togga, 2012. ISBN 978-80-7476-024-2.

Internetové zdroje

About Hilma af Klint. Hilma af Klint Foundation [online]. [cit. 2020-06-19]. Dostupné z: <https://www.hilmaafklint.se/en/about-hilma-af-klint/>

Ancient and Medieval Anatomy | Before Newton. Before Newton | HSCI 3013, Kathleen Crowther, University of Oklahoma [online]. [cit. 2020-07-16]. Dostupné z: <https://beforenewton.blog/human-body/november-25-anatomy/>

Hilma af Klint: Paintings for the Future. The Guggenheim Museums and Foundation [online]. [cit. 2020-06-19]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/hilma-af-klint-paintings-for-the-future?gallery=art-hilma-af-klint-group-x-nos-1-3-altarpiece-altarbild-1915>

Informační systém [online]. Copyright © [cit. 13.07.2020]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1423/podzim2014/ENS210/um/51272721/heidegger-m-zrozeni-umeleckeho-dila.pdf>

J.-A.-D. Ingres | French painter | Britannica. Encyclopedia Britannica | Britannica [online]. Copyright ©2020 Encyclop [cit. 19.06.2020]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/J-A-D-Ingres>

Jan van Eyck, The Annunciation, 1434/1436. National Gallery of Art [online]. Copyright © 2020 National Gallery of Art [cit. 16.07.2020]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/collection/highlights/van-eyck-the-annunciation.html>

Lac d'Annecy by Paul Cézanne via DailyArt mobile app. DailyArt - Daily dose of art on your phone [online]. [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: <https://www.getdailyart.com/18629/lac-d%27annecy>

Magic Garden. The Guggenheim Museums and Foundation [online]. [cit. 2020-06-19]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/artwork/2160>

Martin Heidegger: Zrození uměleckého díla [online]. [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Zrozen%C3%AD%20um%C4%9Bleck%C3%A9ho%20d%C3%ADla.pdf>

Musée d'Orsay: detail. Musée d'Orsay: Accueil [online]. Copyright © RMN [cit. 16.06.2020]. Dostupné z: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2451

Paul Cezanne: Kitchen table [online]. [cit. 2020-06-16]. Dostupné z: <https://www.paulcezanne.org/kitchen-table.jsp>

Sainte-Victoire | Société Cezanne. Société Cezanne | Site internet de la Société Paul Cezanne, à Aix en Provence [online]. [2020-06-30] Dostupné z: <https://www.societe-cezanne.fr/2013/10/26/sainte-victoire/>

Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. Copyright © 2016 [cit. 06.05.2020]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/merleau-ponty/>

The Annunciation Posters and Prints | Posterlounge.com. Your Shop for Wall Art & Fine Art Prints | Posterlounge [online]. Copyright © 2003 [cit. 16.07.2020]. Dostupné z: <https://www.posterlounge.com/p/578231.html>

The Garden of Earthly Delights Triptych - The Collection - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. [cit. 2020-07-17]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>

The Potato Eaters | Van Gogh Gallery. Vincent Van Gogh Gallery - His Life, Biography and Catalog of Art Works [online]. [cit. 2020-07-13]. Dostupné z: <https://www.vangoghgallery.com/painting/potatoindex.html>

View of Phenomenology of Perception of Merleau-Ponty in the Relation to a Dichotomy inside the Czech Art Education. [online]. [cit. 2020-06-30]. Dostupné z: <https://ojs.cuni.cz/paideia/article/view/1470/1056>